MUSIC - UNI ORONTO
3 1761 07197 558 5

975

I
42

Otto Nicolai.

Ein Künstlerleben.

Seinem Freunde H. Alois v. Fuchs

Nicolai.

Ihrem Herrn Kapellmeister

OTTO NICOLAI

dem Gründer der philharmonischen Concerte in Wien

aus Achtung

die Mitglieder des K. K. Hof-Opern-Orchesters.

Otto Nicolai

Ein Künstlerleben

von

Georg Richard Kruse.

Mit zahlreichen Notenbeispielen, 10 ganzseitigen Tafeln
und 4 mehrseitigen Beilagen.

Berlin
Verlag „Berlin-Wien".

Alle Rechte, auch das der Uebersetzung, vorbehalten.
Copyright 1911 by Spielmeyer & Wenzel, Berlin-Wien.

11
410
1911

Vorwort.

Mit den Werken unserer großen Tondichter lebt auch fast immer innig verbunden das Bild ihrer Persönlichkeit im Volke fort. Von denen aber, die nicht zu den Großen gezählt werden, wie die Meister unserer deutschen Spieloper, weiß man im allgemeinen so wenig, daß ihre Gestalt fast völlig hinter ihren Werken verschwindet.

Am wenigsten bekannt geworden ist der Lebensgang des Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor", trotzdem gerade der seine interessanter als der aller andern ist; und mit dem Namen Nicolai verbindet sich für die wenigsten eine bestimmte Vorstellung. Selbst in Fachkreisen ist man über die Schicksale des Meisters so wenig unterrichtet, daß in einem vielverbreiteten Musikblatt noch vor gar nicht langer Zeit geschrieben werden konnte:

> „Nicolai hat das Schmetterlingsdasein eines Lieblings der Götter geführt, auf dessen reichbesetzter Tafel die „Lustigen Weiber" die letzte Schlemmerspeise waren. — Nie ist er ohne Geld und Amt. Die Aufträge der Impresarii füllen seine Kasse. — Er geht mit glänzender Gage an die Spree. — Bis zu seinem jähen Tode hat er die Freuden dieser Welt in vollen Zügen genossen."

So viel Worte, so viel Unrichtigkeiten! Ein falsches Bild gibt es auch, wenn man in der neuen Festschrift zum 50jährigen Jubiläum der Wiener Philharmoniker von Nicolai liest:

> „Er gab die Stellung [an der Wiener Hofoper, 1838] nach einem Jahre auf, um die Aufführungen seiner Opern in Italien zu leiten, folgte aber 1841 einer abermaligen Berufung nach Wien."

Nicolai hat weder seine Stellung aufgegeben — vielmehr ganz gegen sein Wünschen und Hoffen wurde sein einjähriger Vertrag nicht erneuert — noch wurde er wieder berufen; sondern in drückendster Lage schickte ihn Merelli mit der italienischen Gesellschaft nach Wien, um seinen „Templario" in Szene zu setzen, worauf man ihn dann dort wieder anstellte.

Und das sind nur äußere Vorgänge.

Noch weniger weiß man von seinen inneren Erlebnissen, von den Verhältnissen, aus denen heraus seine überaus zahlreichen Schöpfungen entstanden und zu beurteilen sind. Und obgleich Nicolai in seinen Auf-

zeichnungen und Briefen reiches Material für eine Lebensbeschreibung hinterlassen hat und bereits eine Anzahl aus liebevoller Verehrung geschöpfter Veröffentlichungen über ihn erschienen sind, ist doch kein Buch zu haben, das sein Leben im Zusammenhange mit seinem Schaffen, zugleich von letzterem ein vollständiges Bild gebend, erschöpfend schildert.

Im Handel sind nur Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen, herausgegeben von Berta Schröder, der in Bonn lebenden, hochbetagten, treuen Verehrerin des Meisters, die als elfjähriges Mädchen auf dem Gute ihres Vaters im Jahre 1844 ihn noch kennen zu lernen das ihr unvergeßliche Glück hatte. In diese 1892 bei Breitkopf & Härtel erschienenen Tagebuchblätter sind auch die Erinnerungen des Wiener Dichters Siegfried Kapper an seinen Freund Nicolai verwebt, die er 1857 in „Westermanns Monatsheften" veröffentlichte. Eine systematische Lebensbeschreibung war von beiden nicht beabsichtigt.

Bald nach Kappers Arbeit entstand die ebenfalls warmer persönlicher Freundschaft entsprossene Biographie Nicolais von Hermann Mendel in Berlin, die als 47. Teil die Baldesche Sammlung von Musiker-Biographien beschließen sollte. Der Tod des Verlegers verhinderte damals das Erscheinen des Werkes, das erst 1866, herausgegeben vom Berliner Tonkünstlerverein, in Mendels Selbstverlag erschien und längst aus dem Handel verschwunden ist. Es ist besonders dadurch wertvoll geworden, daß es ein Verzeichnis der im Druck erschienenen und im Nachlaß befindlichen Tondichtungen brachte. Mendels mit großer Liebe geschriebenes Buch bringt bereits das Leben und Schaffen Nicolais in Beziehung, übergeht aber ganze wichtige Epochen, gibt über einen großen Teil der Werke gar keine Auskunft und ist auch in den Angaben vielfach höchst ungenau, ganz abgesehen von dem ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Standpunkt des Verfassers. Auch ist es noch ohne Benutzung der Tagebücher und Briefe (welch letztere erst 1896 Otto Leßmann mit einer warmherzigen Einleitung in der Neuen Deutschen Rundschau veröffentlichte) abgefaßt worden und konnte demnach kein vollständiges Bild des Menschen und Künstlers geben. Für viele Mitteilungen aus der Jugendzeit und aus dem letzten Lebensjahre des Komponisten ist aber Mendels Buch immer noch die einzige Quelle geblieben.

Ermutigt durch die überaus günstige und von erfreulichen Ergebnissen begleitete Aufnahme seiner Lortzing-Biographie ist dann der Unterzeichnete ans Werk gegangen, um auf Grund der genannten Vorarbeiten und seiner eigenen langjährigen Forschungen, die auch zur Auffindung einer Reihe verschollener Werke Nicolais, der beiden Symphonien, der Weihnachts-Ouverture, einer Anzahl geistlicher Werke und Lieder führten, das Lebensbild unseres Künstlers nachzuzeichnen. Er ist den Spuren seines Daseins an Ort und Stelle Schritt für Schritt nachgegangen und hatte die freudige Genugtuung, vieles, was bisher der Aufmerksamkeit entgangen war, aufzudecken. Im Zusammenhange erst zeigt sich, wie dies Leben, dessen Beschreibung oft wie ein Roman anmutet, überaus reich ist an inneren und äußeren Erlebnissen, an Kämpfen und Mühen, an schönen und gefährlichen Impulsen, an stolzen Erhebungen und niederdrückenden Enttäuschungen, an leidenschaftlichem Glück und verzweiflungsvollem Kummer, an interessanten Begegnungen und komischen Abenteuern.

Die Gegensätze einer Künstlerlaufbahn spiegeln sich kaum irgendwo so kraß wie im Leben Nicolais, das sich so glänzend ansieht und doch so dunkle Tiefen zeigt. Immer auf den Höhen der Kunst wandelnd, nur in Hauptstädten wie Rom, Wien und Berlin in amtlicher Stellung an den ersten Kunstinstituten mit den besten Künstlern seiner Zeit zusammenwirkend, blieb ihm allerdings die niederdrückende, nur handwerksmäßige Ausübung seines Berufes in kleinlichen Verhältnissen erspart, aber was es sonst an großen und kleinen Leiden gab, hat er redlich auskosten müssen.

War es schon eine fesselnde Aufgabe, dies Leben mit all seinen Beziehungen zu den hervorragendsten Persönlichkeiten, zu den schönsten Gegenden, zur ganzen Zeit- und Sittengeschichte aufzurollen und gleichsam mit zu durchleben, so war es noch eine besondere Freude, die Persönlichkeit Nicolais als eine so interessante und reizvolle sich gestalten zu sehen, wie sie in ihrer oft widerspruchsvollen Eigenart sich darbietet.

Die Darstellung konnte sich vielfach Nicolais eigener Worte bedienen, und das dürfte ihr größter Vorzug sein, denn sie sprechen alles so unmittelbar und persönlich aus, wie ein anderer es nicht zu sagen vermöchte. So getreu seine Aufzeichnungen nun auch seine Eindrücke und Empfindungen wiedergeben, so waren sie doch andererseits wieder nur mit großer Vorsicht zu benutzen, denn, zuweilen erst nach längeren Zwischenräumen, ohne jeden Gedanken an eine Veröffentlichung, nur für die eigene Erinnerung niedergeschrieben, entbehren sie häufig der Zuverlässigkeit, und falsche Namen, Daten und Jahreszahlen sind durchaus nicht selten. Auch ist die Kritik, die Nicolai mit guter Beobachtungsgabe, aber auch oft mit großer Schärfe an allem und jedem übte, meist sehr subjectiv und nicht immer gerecht. Er geht aber ebenso mit sich selber streng ins Gericht, und mit fast Rousseauscher Bekenntnisfreudigkeit verzeichnet er auch seine eigenen Fehler und Irrtümer sehr gewissenhaft und macht sich Vorhaltungen. Natürlich hat er auch manches, was ihm entfallen war, oder nachträglich nicht mehr der Mühe wert erschien, in seinen Aufzeichnungen ausgelassen oder nur angedeutet, was ergänzt werden mußte.

Eine Hauptaufgabe des Buches war es, die Entstehung von Nicolais Werken zu verfolgen, so weit es möglich war, und sie zu charakterisieren. Denn wenn schon die Schöpfungen des Meisters, die er in solcher Fülle hervorbrachte, der Gegenwart nicht mehr erklingen, so sollte doch wenigstens auf diese Art die Welt von ihnen Kenntnis erhalten, damit sie erfahre, daß Nicolai nicht nur die „Lustigen Weiber“ geschrieben hat, sondern daß er mit dem Fleiß des Genies auf jedem musikalischen Gebiet sich strebend mühte und den Blick auf die höchsten Ziele gerichtet hielt.

Wieviel liebevolle Verehrung Nicolai allerorten genießt, ersah der Verfasser zu seiner Freude aus der regen Unterstützung, die er bei jedermann für seine Arbeit fand. Mit rührender Hingabe nahm Frl. Berta Schröder an dem Vorwärtsschreiten Teil und förderte das Werk durch Mitteilungen aus dem Schatze ihrer Erinnerungen. Die wichtigste Hilfeleistung erfuhr er seitens des Herrn Otto Leßmann, der auch die noch nicht veröffentlichten Briefe selbstlos zur Verfügung stellte; des Herrn Kommerzienrat Hugo Bock, dem er die Kenntnis des letzten, unveröffentlichten Tagebuches und mancherlei handschriftlichen Notenmaterials verdankt; der Leipziger Gewandhaus-Direktion, die die Orchesterstimmen der

D-dur-Symphonie herlieh, und der Herren Verleger, die die gedruckten Werke und in ihrem Besitz befindliche Briefe zur Einsicht überließen. Nicht minder zu Dank verpflichtet ist er Herrn Generalintendanten Graf v. Hülsen-Haeseler, der die Benutzung der Berliner Dom- und Hoftheater-Bibliothek gestattete, der Wiener und Dresdener Generalintendanz, den Herren Vorständen an der Kgl. Bibliothek zu Berlin Prof. Dr. Kopfermann und Prof. Dr. Altmann, der Hofbibliothek und der Bibliothek der Gesellschaft der Musik-Freunde in Wien, der Berliner Stadtbibliothek, Herrn Geheimrat Max Grube in Meiningen, Herrn Prof. Georg Schumann und der Vorsteherschaft der Singakademie, dem Vorsitzenden des Tonkünstlervereins Herrn Ad. Göttmann, Frau Prof. Taubmann, Herrn Geheimrat Prof. Dr. Konrad Burdach und Herrn Max Chop in Berlin, Herrn Domkapellmeister v. Dembinski in Posen, Herrn Kapellmeister Paul Wolff in Erfurt, Herrn Domkapellmeister Spies in Salzburg, Herrn Dr. Eduard v. Mayer in Florenz, Herrn Theaterdirektor Georg Hartmann in Essen, Herrn Prof. Dr. Arthur Seidl in Dessau, Herrn Prof. Dr. Fritz Schulz und Herrn Prof. Dr. A. Döhring in Königsberg, Herrn Dr. Friedrich Noack in Rom, Herrn Geheimrat Oswald Baer in Hirschberg, Frau Louise Kronabethleitner, den Philharmonikern Herren Alfred Holy, Franz Moissl und Prof. Weber, sowie Herrn Prof. Dr. E. Mandyczewski in Wien, Herrn Freiherrn von Münchhausen auf Leitzkau, sowie allen denen, die s. Z. zu der Arbeit „Falstaff und Die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten“ in der „Musik“ beigetragen haben und dort namentlich aufgeführt sind.

Nicht rühmend genug kann anerkannt werden, wie bereitwillig die Stadtverwaltungen von Triest, Turin, Genua und Mailand über die dort aufgeführten italienischen Opern Nicolais ausführliche Auskunft erteilten und die deutsche Botschaft in Rom die Durchsuchung der Bücher und Akten der Gesandtschaftskapelle gestattete. Diese allseitige Anteilnahme läßt erwarten, daß das Interesse an der Künstlerpersönlichkeit Nicolais diesem Buche, das zur rechten Würdigung unseres Meisters beitragen möchte, auch in weiteren Kreisen Eingang schaffen werde.

Zur Hundertjahrfeier von Nicolais Geburtstag
9. Juni 1910.

Georg Richard Kruse.

Biographie Otto Nicolais.

Inhalt.

Seite.

I. Jugendjahre (1810—1827)
- Königsberg 1
- Stargard 13

II. Lehrjahre (1827—1833)
- Berlin 15
- Leipzig 21
- Posen 27

III. Wanderjahre (1833—1841)
- Nach Rom 44
- Der Organist 53
- Das erste Jahr in Wien 108
- Der Maestro 114

IV. Meisterjahre (1841—1849)
- Der Wiener Kapellmeister 142
- Die Philharmonischen Konzerte 145
- Königsberger Universitätsfeier 169
- Neues Wandern 202
- Am Berliner Dom und Theater 204
- Die lustigen Weiber von Windsor 217

Anmerkungen 239

Verzeichnis der Werke 244

Verzeichnis
der
Bilder, Beilagen und Facsimiles.

Otto Nicolai, nach der Lithographie von Kriehuber . . . Titelbild.
Musikalische Soirée in Berlin, nach einer Bleistiftzeichnung der Prinzeß Elisa Radziwill . . . nach Seite 18
Ein Blatt aus Nicolais Tagebuch . . . . . „ „ 26
Otto Nicolai, nach einer Bleistiftzeichnung von M. Stein „ „ 32
Otto Nicolai, nach einer Lithographie von F. Bruny . „ „ 32
Die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom . „ „ 62
Konzertprogramm aus Wien . . . . . „ „ 62
Stammbuchblatt von der Neapler Reise an Eduard Grube . . . . . „ „ 86
Häuslicher Musikabend in Rom, nach einer Skizze von F. Bruny . . . . . „ „ 92
Erste Seite der Partitur zur Oper „Enrico II." „ „ 120
Erminia Frezzolini, nach einem Stich von Auguste Hüssener . . . . . „ „ 132
Pauline v. Stradiot, nach einer Lithographie von F. L. Saupe . . . . . „ „ 132
Szenenbild aus „Die Heimkehr des Verbannten" . auf „ 158
In assumptione beatae Mariae Virginis, Partitur . nach „ 192
Brief Nicolais an Frau v. Stradiot in Wien . . „ „ 206
Zwei Seiten aus der Partitur der „Lustigen Weiber" „ „ 216
Theaterzettel der Uraufführung der „Lustigen Weiber" auf „ 221
Die ersten Darsteller, Leopoldine Tuczek, Pauline Marx, Louise Köster, August Zschiesche, Julius Krause, Julius Pfister . . . . . nach „ 222
Otto Nicolai, nach einer Photographie . . . . . „ „ 236
Das Grabdenkmal auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof in Berlin . . . . . „ „ 236

I. Jugendjahre.

Königsberg.

Die alte Krönungsstadt am Pregel war nach der Schlacht von Jena die Residenz des Königs von Preußen geworden. Friedrich Wilhelm III. und die angebetete Königin Luise hielten 1806—1809 hier Hof, und in der Stadt der reinen Vernunft war im Frühling 1808 der „Tugendbund" begründet worden, jener „sittlich-wissenschaftliche Verein", der sich zum Ziel gesetzt hatte, „die durch das Unglück verzweifelten Gemüter wieder aufzurichten, physisches und moralisches Elend zu lindern, für volkstümliche Erziehung der Jugend zu sorgen, die Reorganisation des Heeres zu betreiben, Patriotismus und Anhänglichkeit an die Dynastie allenthalb zu pflegen" usw. Diesen offen ausgesprochenen Zielen gesellte sich aber unausgesprochen als wesentlichstes die Abschüttelung des französischen Joches zu. Mußte der König auch auf Napoleons Drängen zu Beginn des Jahres 1810 die Auflösung des Bundes aussprechen, da diesem die Schill'sche Unternehmung zur Last gelegt wurde, so war der Grundgedanke des Bundes doch tief genug in die Seele des Volkes gedrungen, um den kommenden Völkerfrühling vorzubereiten, der nach wenigen Jahren zum Befreiungskriege und zur Niederwerfung des korsischen „Höllensohnes", wie Kleist ihn nennt, führte. Hier, in der Hochburg alt-preußischer, königstreuer Gesinnung, der die „echt-lutherische" Albertus-Universität nach anderer Richtung das charakteristische Gepräge gab, wurde am 9. Juni 1810 — einen Tag nachdem Robert Schumann in Zwickau das Licht der Welt erblickt hatte — Otto Carl Ehrenfried Nicolai als Sohn des Musikdirektors Carl Ernst Daniel Nicolai in dem Hause Stein-

damm 277 (jetzt Nr. 139) geboren und am 21. Juni in der evangelischen Steindammer Kirche getauft. Die Paten des Knaben waren O.-L.-Gerichtsreferendar Carl Klebs, Kaufmann Fischer und Mad. Harkewitz.

„Meine Mutter ist eine geborene Lauber und heisst Christiane Wilhelmine. Sie ist das vierte Kind des sel. Prediger Lauber (Gottlob Benjamin) in Schmiegel im Grossherzogtum Posen, welches damals polnisch war. Der Vater meines seligen Grossvaters Lauber war ein Tuchkaufmann in Züllichau und hatte noch einen anderen Sohn, welcher in Züllichau Justiz-Kommissarius war; und noch eine andere Tochter, welche an den Pastor Heysing in Schmöllen bei Züllichau heiratete Die Frau des Grossvaters G. B. Lauber war aus Gr. Glogau, die Tochter des dortigen Ober-Bürgermeisters von Horn und hiess Johanna Barbara von Horn (Grossmutter). Der von Horn hatte noch 6 andere Töchter (Grosstanten), welche sämtlich heirateten; eine in Gr. Glogau einen vornehmen Beamten Ulrici, mit dem sie eine Tochter (Amalie, Kusine meiner Mutter) hatte; eine an einen Salz-Inspektor Schuberth in Gr. Glogau; eine an einen Bauinspektor Heyne in Gr. Glogau; eine an einen Offizianten Postelt in Warmbrunn."

So genau uns hier Otto Nicolai über die Verwandtschaft mütterlicherseits unterrichtet, so dürftig sind die Mitteilungen über die Familie des Vaters. Der Großvater Friedrich Nicolai, als dessen Geburtstag der 15. Mai gelegentlich erwähnt wird, war Gewürzhändler in Königsberg, seine Frau Charlotte Juliane hieß mit Mädchennamen Kuglangin (auch Kuglanchin, Kuglanden und Kugelanden geschrieben). Fünf Söhne entsprossen der Ehe. Aus Aufzeichnungen Otto Nicolais erfahren wir von einem seiner Onkel, dessen Vornamen er selbst auch führte, Ehrenfried Gottlieb Nicolai, geboren 7. November 1789, der ein wohlhabender Kaufmann in Königsberg war, später aber in missliche Verhältnisse geriet und 1844 in Wehlau ein Gasthaus hatte. Er war verheiratet mit Adelheid Bernis. Eine Schwester des Vaters, Jeanette Nicolai, wurde am 17. Juli 1817 die Gattin des Bierbrauers Benjamin Kiepke. Ihr, die Otto als Knaben im Klavierspiel unterrichtet hatte, bewahrte er ein dankbares Erinnern, und zu ihrer silbernen Hochzeit sandte er ihr von Wien aus ein für sie komponiertes Lied. Ihre Tochter Marie heiratete den Gymnasial-Oberlehrer Dr. Friedr. Michaelis, der später als Privatdozent an der Universität wirkte. Durch Kiepkes waren die Nicolais auch mit anderen Königsberger Familien verwandt geworden; Otto erwähnt die Klebs, die Kreuzberg, die Mein.

Der Vater unseres Meisters, der alle seine Brüder über-

lebte, wurde laut Eintragung im Sackheimer Kirchenbuch am 27. Oktober 1785 als der zweite Sohn des Nicolaischen Ehepaares geboren und erhielt die Namen Carl Ernst Daniel. Er beklagte später, daß er als großer Junge immer im Laden des Vaters bei den Kommis gewesen sei, und was er da alles zu hören bekommen hätte. Schriftlich äußert er einmal: „Ich wurde von der Vorsehung bestimmt, seit meinem 14. Jahre den Schlägen des Schicksals ausgesetzt zu sein." Nach seinen eigenen Angaben hat er auf der Universität zu Königsberg Philosophie, Pädagogik, Jurisprudenz und Cameralia studiert und war längere Zeit königlich preußischer Referendar. Tatsächlich hat er im Wintersemester 1800/1801 als stud. jur. die Albertina bezogen. Der abenteuerliche Lebensgang Vater Nicolais ist kaum mit Genauigkeit festzustellen. Im Bewerbungsschreiben um eine Hauslehrerstelle schreibt er (in alten Tagen), daß er Direktor eines Erziehungsinstituts in Warschau und Privaterzieher der beiden jungen Grafen von Lanskaronski, der Kinder des Herrn Fontana, Lehrer der Prinzessinnen Potemkin, Scherbatjeff und Ypsilanti usw. gewesen sei. Otto selbst berichtet, daß sein Vater im Jahre 1808 oder 09 in Warschau die Ehe mit Wilhelmine Lauber einging. Seine Erwählte war, wie aus andern Angaben hervorgeht, die Inhaberin des Instituts, an dem Carl Nicolai unterrichtete. Sie war 1782 geboren, also drei Jahre älter als Nicolai.

Im Alter erzählte er gern, wie er in Warschau als feuriger junger Mann zahlreiche Liebschaften unterhielt mit russischen Fürstinnen und polnischen Gräfinnen, die er als Hauslehrer im Schlosse der Fürstin Potemkin kennen lernte, und die sich ihm sehr entgegenkommend gezeigt hätten. Er fühlte sich dort ganz als Pole. Wenn er erzählte, wie er in der Zeit der polnischen Unruhen gefragt wurde: Nicolai, sind Sie ein Pole? antwortete er noch im Tenor höchster Begeisterung: Ja! Und mit Entzücken sprach er davon, wie er unter den polnischen Edelleuten ihren Landesgebräuchen huldigte und gleich ihnen den Wein aus den kleinen Schuhen der Geliebten trank.

Man darf sich ihn als von einnehmendem Aeußern denken. Noch im Alter hatte er, wie Berta Schröder, die spätere Herausgeberin von Otto Nicolais Tagebüchern berichtet, feurige, verliebte Augen, die beim Anblick der Weiblichkeit wie beim Musizieren begeistert aufflammen konnten. „Bald nach meiner Geburt wurde meine arme Mutter durch eine Milchkrankheit irrsinnig und mußte von meinem Vater geschieden werden,

welche Scheidung auch später gerichtlich geschah. Sie wurde zu Verwandten nach Breslau gebracht, während mein Vater eine Kunstreise nach Rußland antrat, auf welcher er, für einen Spion gehalten, in Gefangenschaft geriet, in der er unschuldig mehrere Jahre zubrachte." So die Aufzeichnungen Nicolais.

Nach der Schilderung, die der Vater selbst den Schwestern Schröder, seinen Schülerinnen, machte, spielten sich die Ereignisse folgendermaßen ab:

In einem Gasthause an der russischen Grenze traf er mit Fremden aus aller Herren Länder zusammen und redete mit jedem in dessen Landessprache. Dadurch kam er in den Verdacht, ein politischer Spion zu sein. Einmal hält vor dem Hause eine Kibitke; er wird verhaftet und soll mit Gewalt in den Wagen geschleppt werden. Mit einem vorgehaltenen Stuhle sucht er sich zu wehren, wird aber überwältigt, wobei man ihm das Nasenbein zertrümmert, woher sich die gekrümmte Form seiner sonst normalen Nase schreibt. Mit einem Trupp von Staats- und anderen Verbrechern wird er dann zu Fuß ins Innere Rußlands transportiert, und verlebt in Smolensk als Staatsgefangener eine schwere Zeit, bis der Gouverneur v. Kettler auf ihn aufmerksam wird, sich seiner annimmt und ihn zum Gesanglehrer seiner Tochter Charlotte macht. Herr v. Kettler verschafft ihm zunächst mancherlei Erleichterungen und erwirkt schließlich seine Befreiung.

In einem Briefe Carl Nicolais an Frau Staatsrat Marie v. Caspari in Wien vom Jahre 1855 heißt es:

„Mir fiel Ihre ebenso unerwartete Sinnesänderung in Tula, unser Zusammentreffen und Trennung in Lemberg ein. Wie ich aus Liebe zu Ihnen Rußland, wo mir nach meiner Befreiung aus der Gefangenschaft die glänzendsten Anträge gemacht wurden, verließ, um mich mit Ihnen zu vereinen, und Sie dies Opfer verschmähten, um einer tyrannischen Behandlung entgegenzueilen." Und aus einem Brief Otto Nicolais geht hervor, daß der Vater sich rühmte, im 33. Jahre Wagen und Pferde gehalten zu haben. Offenbar hat Carl Nicolai nach seiner Gefangenschaft eine glänzende Zeit erlebt, und die wechselvollen Schicksale seines Lebens mögen immerhin zu der seltsamen Entwickelung seines Charakters das ihrige beigetragen haben. Wann und wo er musikalische Studien betrieben hatte, ist nirgends ersichtlich. Jedenfalls müssen sie ihn befähigt haben, die Musik als Lebensberuf zu ergreifen und auch schöpferisch an

große Aufgaben heranzutreten.

Als er sich unterm 3. Nov. 1850 bei Dir. Deichmann in Berlin um die Stelle des Kapellmeisters am Friedrich-Wilhelmstädtischen (jetzt Deutschen) Theater bemüht — für den Fall, daß Albert Lortzing, wie die Rede gehe, sie aufgeben würde — gibt er an, daß er als solcher bei mehreren Theatern fungierte.

In anderen Bewerbungsschreiben um Musikdirektorposten beim Theater aus dem Jahre 1852 sagt er, daß er früher in Warschau, Elbing, Braunsberg, Posen, Memel, Königsberg engagiert gewesen sei und als Kapellmeister den Orchestern des Fürsten Potemkin und des Fürsten Ypsilanti in Russland vorgestanden habe, sowie an den Theatern in Lemberg, Brünn, Brody, Preßburg, Baden „in vorgenannter Branche" (als Orchesterdirigent, Regisseur oder technischer Direktor der Oper) tätig gewesen.

Auch als Sänger muß er gelegentlich aufgetreten sein. Heinrich Truhn berichtet, daß er ihn in Elbing als Tamino und Jakob Frymann (in der „Schweizerfamilie") gehört habe.

Der Sohn adressiert stets an Herrn Musikdirektor Carl Nicolai und schreibt in einem Briefe vom Jahre 1832 von des Vaters Kompositionen, Liedern, einer Polonaise zu 4 Händen und einer Klavierschule. Von Opern Carl Nicolais werden gelegentlich im Briefwechsel erwähnt:

Ein „Artaxerxes", ein „Arbaces" (in 5 Akten), eine „Dina" (in 3 Akten, eine Umarbeitung der 1832 in Posen aufgeführten „Prinzessin von Cacambo", Text von Kotzebue) und ein komischer Einakter „Der Käfig", ebenfalls auf ein Kotzebuesches Libretto, der, wie er selbst ankündigt, auf Provinzialbühnen und auch in Berlin in einem öffentlichen Konzert von Dilettanten und der Hofkapelle zur Aufführung gebracht wurde. Otto Nicolai, der ein sehr scharfes Urteil hatte und damit gelegentlich auch dem Vater gegenüber nicht zurückhielt, spricht durchaus respektvoll vom künstlerischen Schaffen seines Erzeugers. Er beneidet ihn um seine große Erfindungsgabe und seinen Melodienreichtum. Er habe schon oft daran gedacht, einmal eine Oper mit ihm zusammen zu schreiben. „Du machst die Melodien, und ich die Harmonien und Instrumentierung. — — Was nachher die technische Ausführung, d. h. die wirkliche Arbeit betrifft, da bin ich in meinem Felde."

Zur gemeinschaftlichen Schöpfung einer Oper ist es nicht gekommen. Vater und Sohn sind aber in einem Hefte „Lieder

und Gesänge" von Carl und Otto Nicolai vereinigt, das bei G. Bethge in Berlin erschien und je zwei Nummern von beiden bringt. Sehr charakteristisch ist hier der Sohn mit ernsten Gaben (eine lyrische Szene „Die Verwandlung" und rheinisches Volkslied „Es fiel ein Reif"), der Vater mit heiteren vertreten: „Lauras Augen", Text von Heinrich Doehring, mit dem Refrain: „Laß das Sinnen, laß das Denken, und genieße statt zu grübeln", und „Mairegen", Text von Fr. Bobrick, der ebenfalls fröhliche Lebenslust atmet.

Schon die Wahl der Texte ist beachtenswert, und wie in der musikalischen Faktur, so steht auch im geistigen Erfassen, im stimmungsvollen Ausdruck der Jüngere weit über dem Aelteren. Die früher erwähnte Polonaise erschien als op. 4 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel: Introduction et Polonaies pour le Pianoforte à quatre mains, composée et dediée à Mad. Julie Ehrenberg par Charles Nicolai.

Ferner ist erhalten, ebenfalls als 4. Werk bezeichnet, erschienen bei C. A. Simon, Berlin und Posen, „Die Befreiung Wiens am 12. September 1635", historisches Tongemälde für das Pianoforte (zu zwei Händen) von C. E. D. Nicolai. Ein umfangreiches Werk mit großem Titelbilde, den Einzug des Befreiers, des Polenkönigs Johann Sobieski darstellend. In höchst naiver Weise sind die Tonbilder aneinandergereiht, die die verschiedenen Vorgänge der Belagerung durch die Türken und die Entsetzung durch die Polen schildern.

Das Ganze ist eine Verherrlichung des Polentums, wie sie lange Zeit im Schwange waren. Man erinnere sich an Wagner „Polonia-Ouverture", an Lortzings und Holteis Liederspiele, an die „Polenlieder", die die ganze damalige Dichtergeneration hervorbrachte.

In Nicolais Tongemälde, dessen erklärender Text jedenfalls auch von ihm herrührt, soll aber offenbar sein eigenes Polentum, dessen er sich ja so gern rühmte, verkündet werden, und dies sogar mit einem Hieb gegen die undankbaren Deutschen. Musikalisch ist es herzlich schwach, und der zum Teil recht primitive Klaviersatz und manche Ungeschicklichkeit lassen auf eine rasche, mit wenig Sorgfalt betriebene Entstehung schließen.

Handschriftlich sind noch vorhanden und im Besitz von Bote & Bock in Berlin: Zwei Lieder aus dem Roman „Die Harfenistin oder die Liebe auf dem Riesengebirge" von August

v. Lafontaine, während seiner Gefangenschaft in Smolensk komponiert und Fr. Helene v. Kettler gewidmet.

„Wiegenlied", gedichtet von Fr. Regierungsrätin E. Klebs, für Clara zu ihrem Tauftage.

„Dreistimmiger Grabgesang", gewidmet seinem Freunde J. H. Hagen.

Für Orchester eine „Primel"- und eine „Croaten-Polka", ein „Mamelucken"- und ein Kosaken-Galopp", sowie zwei Walzer: „Der 19. Juli 1849" — der Geburtstag der Frau v. Münchhausen auf Leitzkau, für die Otto Nicolai schon 1831 eine Kantate komponiert hatte — und „Der 17. Oktober 1849".

Ein Lied „Ihr lustigen Gesellen" wird noch erwähnt, das Otto Nicolai selbst wiederholt gesungen und auch noch einmal komponiert hat. Ohne Kenntnis der Opern, die nicht mehr zu ermitteln sind, ist ein abschließendes Urteil über Nicolais Vater als Komponist nicht abzugeben. Immerhin zeigt er sich, in dem was erhalten ist, als gewandter, wenn auch wenig ursprünglicher Musiker.

Als Lehrer für Klavierspiel, Gesang, Generalbaß und das ganze Gebiet der Musik — wie er sich ankündigt — beruft er sich auf eine nur ihm angehörende, den Lernenden ungemein fördernde Methode, nach der er in allen modernen Sprachen lehre. Auch Konversationskurse im Italienischen und Französischen zeigt er an.

Ein vielseitiges Wissen war ihm jedenfalls eigen, und der Sohn spricht stets mit großer Achtung von der Bildung und den Kenntnissen des Vaters, der ihm ein rechter Mentor hätte sein können, wenn nicht die lieblose Behandlung die Unterrichtsstunden zu einer wahren Passionszeit gemacht hätte.

Trotz seiner Vielseitigkeit und verbürgten Fleißes, gelang es dem unruhvollen Manne nicht, sich eine dauernde Stellung zu schaffen. Von Posen, wo er nach seinen eigenen Aeußerungen auf dem besten Wege war, ein hinlängliches Auskommen und auch einen „bedeutenden, ehrenvollen und wirksamen Tatkreis zu gewinnen", trieb es ihn nach Berlin, wo seine Stunden z. T. sehr gut bezahlt wurden ($1\frac{1}{3}$ Taler, 1836!). Dennoch schreibt er im Jahre 1839 dem Sohne nach Italien, daß er soeben ins Schuldgefängnis abgeführt werde, und fast jeder Brief enthält die Bitte um Geld. Später spricht dann Otto unverhohlen aus, es könne nicht ohne seine eigene

Schuld sein, daß er sich immerfort in Notlage befände, während es Leute gäbe, die älter als er und viel weniger gebildet seien, denen nicht der hunderste Teil der geistigen Mittel zu Gebote stehe, um sich fortzuhelfen, und dennoch ihr gutes Auskommen fänden. Er hält ihm vor, wie es ihm als Musiklehrer in Memel, Königsberg, Braunsberg und Berlin „brillant" erging.

Vater Nicolai wird später Hauslehrer auf verschiedenen Rittergütern, aber er hält nirgends lange aus.

„Der alte Nicolai", schreibt Berta Schröder, „verstand es, seine Schüler hochgradig zu entmutigen. Meine musikalisch sehr begabte älteste Schwester, die außerordentlich fleißig und gewissenhaft war, brachte er in den Unterrichtsstunden durch Unzufriedenheit und Hohn oft zur Verzweiflung. Für die an uns ausgeübten Quälereien brauchte er sehr passend das Zeitwort ‚zwiebeln'. Ein schmerzhaftes Steinleiden mochte wohl die Ursache seiner Launenhaftigkeit sein. War er zuweilen wieder gut gestimmt, so schien er ein harmloses, freundliches Männchen, fiedelte uns auf seiner Violine etwas vor und sang dazu aus dem Stegreif. — Er war stets bemüht gewesen, uns sorgfältig zu erziehen, machte uns mit Campes Seelenlehre und Verstandeslehre bekannt und brachte uns auch sonst die besten Grundsätze bei, vor allen Dingen Wahrheitsliebe. Ihm leider fehlte sie. In unermüdlichem Fleiße aber ging er uns stets als Vorbild voran. Fortwährend, oft bis in die Nacht, war seine Feder in Bewegung. Des Morgens, noch im Bett, begann er schon zu lernen, selbst auf Spaziergängen unterließ er es nicht. Er hatte sich zu diesem Zweck gerollte Zettelchen eingerichtet, worauf er niedergeschrieben, was er ins Gedächtnis aufnehmen wollte; er führte sie immer mit sich, um ununterbrochen seine Kenntnisse zu erweitern. Es bleibt unbegreiflich, wie dieser Mann bei seinem großen Fleiße noch Zeit für seine Leidenschaften haben konnte. Es war ihm gelungen, uns Kindern eine große Verehrung für ihn einzupflanzen. Später konnten wir beim besten Willen manche seiner Fehler doch nicht übersehen, denn er ließ sich zu Zornausbrüchen und Ungerechtigkeiten hinreißen. Der Grund zur Entlassung unseres Lehrers war seine große Hinneigung zum weiblichen Geschlecht, die ihm überall eine dauernde Anstellung unmöglich machte, denn er blieb ein Sünder bis in sein spätestes Alter und stellte auch bei uns

den Dorfschönen nach. Nach seinem Fortgang von uns erhielt er eine Stellung bei einem Pfarrer namens Lucatis in Rauden, dann bei einem Rittergutsbesitzer Birkner auf Cadinen."

Später lebte Carl Nicolai in Mühlhausen W./Pr. und Preuß. Holland. Aber nicht nur, daß er die Kasse des Sohnes, seit dieser nach Italien ging, unaufhörlich in Anspruch nahm und seit Jahren eine regelmäßige Pension von ihm bezog, er machte auch noch Schulden bei den Gutsbesitzern, bei denen er in Stellung war, und verwies sie wegen der Bezahlung an Otto. Aber nie geht er auf des Sohnes oft geäußerten Wunsch ein, zu ihm zu kommen und sorgenlos bei ihm zu leben, so zärtlich er auch gebeten wird. Als die Aufführung von Otto Nicolais Oper „Der Verbannte" in Berlin in Aussicht steht, schreibt dieser ausdrücklich dem Vater: „Dazu mußt du hier sein!" Und als dann „Die lustigen Weiber" ihre Uraufführung erleben, sieht man den Vater nicht, ebenso wenig beim Begräbnis des Sohnes. Erst die Nachlaß-Regulierung bringt ihn nach Berlin, wo er nunmehr, alle Augenblick die Wohnung wechselnd und immer fremde Unterstützung in Anspruch nehmend, blieb, bis er am 2. April 1857 in der Charité starb.

Das unerfreuliche Charakterbild des Vaters, das noch durch manchen unschönen Zug zu bereichern wäre, mußte vorausgeschickt werden, um vielerlei im Leben des Sohnes zu erklären, was mit dem Wesen seines Erzeugers im Zusammenhange steht. Für Otto Nicolai wurde dieses Wesen um so verhängnisvoller, als er ohne Mutter aufwachsen mußte und sein nach Zärtlichkeit dürstendes Herz die ganze Kindheit hindurch unbefriedigt blieb. Den segensreichen Einfluß einer harmonischen Erziehung durch liebevolle Eltern hat der Knabe nie erfahren; wenn er trotzdem ein liebenswerter und tüchtiger Mensch wurde, der den Weg zu Ruhm und Ehren nur der eigenen inneren Kraft dankte, so spricht das um so mehr für seine Charaktereigenschaften. Aber die Lücke in seinem Gefühlsleben hat er nie verwunden, und aus jeder Zeit finden wir Ausrufe wie: „Ach Gott, wie glücklich könnte ich jetzt sein, wenn Vater und Mutter mich nicht vergäßen!" oder: „Du bist nun schon einmal mein Liebstes was ich habe! Ich bitte Dich, bleibe bei mir!! verläßt Du mich, dann hört die Liebe ziemlich ganz in meinem Herzen auf! und wie kann ich dann noch komponieren?" Worte, wie man sie gewiß nicht zärtlicher und inniger an eine geliebte Braut schreiben kann, die aber an den Vater gerichtet sind.

Zur Zeit, da Otto Nicolai geboren wurde, lebte der Vater in Königsberg als Musiklehrer und Leiter eines Gesangvereins, dessen Uebungen in seiner Wohnung abgehalten wurden. Als der Vater dann die verhängnisvolle Reise antrat, ließ er den Knaben in der Pflege des Klaviermachers Haesen und dessen Frau Anna Sophie, geb. Glienecke, zurück; beiden hat Otto die liebevollste Erinnerung bewahrt, und die Frau verehrte er zeitlebens als seine zweite Mutter.

Ein paar glückliche Kinderjahre verlebte Otto auch im Hause Onkel Ehrenfrieds, seine Leidenszeit begann erst, als der Vater ihn wieder zu sich nahm. Am 6. August 1819 wurde Otto, nachdem offenbar ein anderweitiger Unterricht vorangegangen war, in die Quinta des altberühmten Friedrich-Gymnasiums aufgenommen, dessen Direktor der damals 41jährige Friedrich August Gotthold aus Berlin war, ein hervorragender Schulmann nicht nur, sondern auch als Verfasser einer deutschen Metrik von Bedeutung, dabei ein Meister in der Musik und Förderer des Musikunterrichts. Die andern Lehrer, deren Nicolai sich später dankbar erinnert, waren Chr. Fr. Lentz, Joh. Gottl. Bujack und Joh. Fr. Ebert. Im regelmäßigen Aufstieg machte er die Klassen durch bis zur damals noch ungeteilten Sekunda, die er seit Ostern 1824 besuchte. Ueber seinen Abgang findet sich folgende Bemerkung von Gottholds Hand im Journal:

„Otto Nicolai wurde 1825 seinem Vater zurückgegeben, der ihn zum Bedienten benutzte, zu Hause zu stark beschäftigte und ihm keine Zeit und Lust zu den Studien ließ.“ Auf die Ausnutzung des Knaben schon war der Sinn des Vaters gerichtet, und statt seine humanistische Bildung zum Abschluß zu bringen, mußte Otto für den Singverein und die Unterrichtsstunden Noten abschreiben und wer weiß was sonst für untergeordnete Arbeiten verrichten. Auch die Ausübung der früh geliebten und geübten Musik wurde unter des Vaters erbarmungsloser Hand zur Qual statt zur Freude. Von der großen Begabung des Knaben mochte der alte Nicolai wohl erwarten, daß sich rasch ein musikalisches Wunderkind entwickle, mit dem er auf Reisen viel Geld verdienen könne. Wie beim jungen Carl Maria von Weber, dessen Verhältnis zum Vater ein ganz ähnliches war wie zwischen den beiden Nicolais, rief aber der gewaltsame Drill nur Unlust hervor, und die falsche Erziehungsmethode verfehlte gänzlich ihre Wir-

kung. Wenn dann der Vater Otto am Klavier seinen eigenen Fantasien nachhängend fand, so gab es schmerzliche Strafen, und einmal sperrte er im harten Winter den Sohn trotz aller Bitten und den verzweifeltsten Zeichen der Furcht nach tätlichen Mißhandlungen über Nacht in eine Bodenkammer, wo man den Armen früh fast erstarrt fand.

Mehr als einmal war Otto davongelaufen, weil er die Behandlung nicht mehr ertragen konnte, und hatte sich auf dem Samlande herumgetrieben, die Nächte im Walde oder bei Hirtenjungen am Wachtfeuer auf dem Felde zubringend. Die spärliche Nahrung erkaufte er sich von diesen für alte Schnallen, Blättchen Papier, Bleistifte oder was ihm gerade zugänglich gewesen; zuletzt kamen die Messingknöpfe von seinem fadenscheinigen blauen Jäckchen an die Reihe. Hatte er gar nichts mehr, trieb ihn der Hunger wieder zu Bekannten in der Stadt, die ihn natürlich dem Vater zurückbrachten.

An diesem Zustand scheint auch die zweite Heirat Carl Nicolais, die er am 31. August 1824 mit seiner Schülerin, der 24jährigen Baronesse Minna v. Portugall, ältesten Tochter des Hauptmanns und Kaserneninspektors W. E. A. v. Portugall in der Festungskirche zu Pillau schloß, nichts geändert zu haben, denn ein Brief, den Otto nach heimlichem Verlassen des Elternhauses am 16. Febr. 1826 an seinen Vater sandte, läßt uns erkennen, wie von Furcht erschüttert er schreibt:

„Lieber Vater! Mit tiefer Wehmut bin ich mir bewusst, dir wie meiner guten Mutter und auch dem Onkel Ehrenfried zwei kummervolle, schlaflose Nächte gemacht zu haben. Gott und ihr möget mir dies vergeben! — Zwar habe ich auf deine väterliche Liebe und Güte nun keinen Anspruch mehr zu machen, doch wage ich es tiefbetrübt, noch die letzte Bitte an dich zu tun, und flehe dich an, mir diese nicht abzuschlagen. So oft, lieber Vater, hast du mir gesagt: du würdest glücklich sein, wenn ich erst von dir wegkäme und sich ein Unterkommen für mich fände; so lange ich bei dir wäre, würdest du nie eine frohe Stunde haben; ich möchte nur zu Haesen gehen und Instrumentenmacher werden, du wolltest mir dann deinen ganzen Segen dazu geben! — — Ach, lieber Vater! Ich habe mich jetzt dazu entschlossen und den Onkel Haesen darum gebeten; bleibe auch du bei deinem Versprechen und gib mir nun deine Einwilligung; gewiss, lieber Vater, ich werde hier ein ordentlicher Mensch werden, fleissig, und gut sein und vielleicht einst mein Brot haben. Du hast mir ja freigestellt, zu wählen was ich will: ach! schlage mir nun auch diese meine letzte Bitte nicht ab! Der gute Herr Haesen will mich nicht nur zu sich in die Lehre nehmen, er will mich auch erst zum Religionsunterricht gehen lassen und mich mit allem nötigen versorgen, wenn du

deine Einwilligung dazu gibst. O Vater! Du machst vielleicht deinen einzigen Sohn dadurch zum glücklichen Menschen!

Wo ich diesen Augenblick bin, lieber Vater, schreibe ich dir aus Furcht nicht, doch bin ich gut aufgehoben und bitte dich flehentlichst, habe die einzige Güte gegen deinen Sohn und schicke ihm eine Antwort an den Chef-Präsidenten und Ritter Herrn v. Wegnern, welcher von allem weiss, ob du es billigst, dass ich dieses Fach ergreife, oder ob ich mir ein anderes wählen soll, denn in welcher peinlichen Lage ich mich befinde, wie mein Herz schlägt, kann ich dir nicht beschreiben! Noch einmal bitte ich dich, lieber Vater, verzeih mir!! — und beruhige die arme Mutter, die sich gewiss meinetwegen auch sehr geängstigt hat. Mit Demut sehe ich deiner Antwort entgegen als dein untertänigster und gehorsamster Sohn

Otto."

Der Vater scheint den Wunsch erfüllt zu haben, denn Otto blieb fürs erste in Königsberg, war aber zur Zeit, als er wieder die Flucht ergriff, nicht im elterlichen Hause. Nach seiner Erinnerung geschah dies im April an dem Tage, als seine Stiefmutter einer Tochter das Leben schenkte. Diese Halbschwester Ottos, die am 26. April 1826 im Hause Hospitalstraße 1 geboren wurde, erhielt in der Taufe am 12. Juni in der Löbnichtschen Kirche die Namen Alexandrine Johanna Cassandra. Zeugen waren Obrist v. Trabenfeld, Gouv.-Auditeur Kreutzberg und Frau Kommerzienrätin Kelch. Der Abschiedsbrief Ottos an den Vater ist aber vom 6. August datiert und lautet:

„Mein sehr geliebter Vater!

Glaubst du vielleicht, dass ich nicht aus dem Grunde meines Herzens dich so nenne? O, ganz gewiss! Gerne hätte ich dich, die Mutter und mein Schwesterchen noch einmal gesehen, doch die Furcht vor deinem gerechten Zorne hielt mich ab, dich zu besuchen. O fluche mir nicht, mein Vater! verzeihe mir und schenke mir deinen Segen! wer weiss, ob wir uns jemals wiedersehn! —

Morgen um 4 Uhr des Morgens fahre ich von hier nach Berlin mit Gelegenheit und von da nach Breslau zu meiner Mutter.

Im Vertrauen auf dein väterliches Gefühl, was mich Verzeihung hoffen lässt, werde ich dir von meiner Lage zuweilen Nachricht geben, doch antworte auch du dann und tröpfle Balsam in das wunde Herz deines dich ewig, ewig liebenden Sohnes

Otto Nicolai."

Auch die zweite Ehe des Vaters hatte keinen Bestand. Nach der Scheidung von Nicolai heiratete Cassandras Mutter einen Postkondukteur Tschirenhaus, mit dem sie in Danzig in bedrückten Verhältnissen lebte, als Otto 1844 Cassandra dort besuchte. An seiner wirklichen Mutter, die in Breslau einen Dr. med. Berson heiratete und diesem eine Tochter

Sophie, Ottos andere Halbschwester gebar, hing der Sohn mit rührender Treue, die er ihr Zeit seines Lebens, obwohl immer von ihr entfernt, mit Wort und Tat bewiesen hat.

Stargard.

Mit einem Taler in der Tasche, den er sich von Gustav Dinter, dem spätern Universitätslehrer, geborgt hatte, sonst nichts sein nennend, als was er auf dem Leibe trug, ging Otto Nicolai in die Welt. Von Ort zu Ort wanderte er, wo es ging durch sein Klavierspiel sich ein Zehrgeld verdienend, sonst wohl die Gastfreundlichkeit von Kantoren und Pastoren ansprechend. In der Nähe von Stargard in Pommern brach er schließlich, halbtot vor Übermüdung und Entbehrung zusammen, und leicht konnte es um das Leben des schwächlichen, zartgebauten jungen Menschen getan sein. Der Pfarrer des Ortes nahm ihn auf, und durch Speise und Trank gestärkt, erzählte Otto von seinen Plänen. Andern Tags wurde er von dem Geistlichen per Wagen nach Stargard gesandt und an den kunstfreundlichen Divisions-Auditeur August Adler gewiesen, dem Otto sein Anliegen, ein Konzert für ihn zu arrangieren, vortrug. Zu einer Probe seiner Kunstfertigkeit vor einem kleinen Kreise aufgefordert, erklärte Nicolai, daß er nicht auswendig spiele, und da von ihm bekannten Musikstücken nichts zur Hand war, spielte er vom Blatt ein Hummelsches Konzert, woraufhin Adler eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltete, die gleich einen kleinen Ertrag für seinen Schützling ergab. Adler mietete für Nicolai ein kleines Zimmer, sorgte für alle seine Bedürfnisse und führte ihn auch in Familien ein, vor allem in das Haus des Regierungsrats Kretzschmer, mit dessen ein Jahr jüngerem Sohne Hermann, dem später rühmlich bekannt gewordenen Maler, Nicolai ein dauerndes Freundschaftsbündnis schloß. So war Adler in jeder Weise um das leibliche und geistige Wohl des Jünglings bemüht. In seinem eigenen Wagen schickte er Nicolai nach den naheliegenden Orten Arnswalde, Pyritz, Soldin u. s. w., wo dieser in den Kreisen von Adlers Freunden als Pianist auftrat. Das bei solchen Gelegenheiten gesammelte Entree blieb in Adlers Verwahrung. In diese Zeit muß auch der Aufenthalt Nicolais auf dem Gute Brüsewitz in Mecklenburg fallen, den Graf Schack in seinen Erinnerungen schildert.[1])

Einmal hatte Nicolai mit seinem Freunde Kretzschmer allzu sehr dem Punsch zugesprochen und als er nach Hause kam durch irgendeine Unvorsichtigkeit sein Bett in Brand gesteckt, so daß er selbst in größte Gefahr kam. Am andern Morgen kam er atemlos und bleich zu Adler gestürzt und bat ihn um Aushändigung seiner Sparpfennige, da er sofort nach Stettin reisen müsse, wo er konzertieren wolle. In Wahrheit meinte er flüchten zu müssen, da er ja nie soviel werde aufbringen können, um das verbrannte Bett zu ersetzen, was seiner Ansicht nach hundert Taler kosten müsse. Adler befriedigte die Wirtin, verlangte nun aber Offenheit von Nicolai über seine Verhältnisse, der endlich eingestand, daß er dem Vater entlaufen sei. Als Otto hörte, daß er unter diesen Umständen nicht bleiben könne, sondern zurück nach Hause müsse, riß er mit gerötetem Gesicht und blitzenden Augen die Weste auf und das Hemd herunter und erklärte, indem er auf die noch deutlichen Spuren barbarischer Behandlung zeigte mit Entschiedenheit, daß, wenn man ihn zur Rückkehr zwinge, er sich dann sofort ins Wasser stürzen werde.

Der gütige väterliche Freund nahm Nicolai darauf in sein Haus und wurde ihm in Wahrheit sein zweiter Vater, während der wirkliche sich schriftlich aller Rechte auf den Sohn begab und ihm die nötigen Legitimationspapiere sandte.

Adler ließ seinem Pflegling auch noch wissenschaftlichen Unterricht erteilen, um die Lücken seiner Bildung auszufüllen, und nach den vorbereitenden Religionsstunden ließ er ihn dann auch einsegnen. Eine Tatsache, der Nicolai in seinen Tagebüchern später noch wiederholt dankbar sich erinnert.

Unter so günstigen Verhältnissen entwickelten sich Nicolais musikalische Talente immer mehr, so daß Adler beschloß, um diese zur höchsten Reife zu bringen, seinen Schützling nach Berlin zu senden, wo dessen künstlerische Ausbildung vollendet werden sollte. Die Ersparnisse von Nicolais Konzerten ergänzte Adler auf 200 Taler, und nachdem er ihm das Versprechen abgenommen, nicht die unsichere Laufbahn des Virtuosen einzuschlagen sondern nach gründlichen Studien durch eine feste Stellung seine Existenz zu sichern, entließ er Nicolai aus seiner getreuen Hut. Gesundet an Leib und Seele, gefestet im ernsten Wollen, trat der junge Künstler die Fahrt nach Berlin an.

II. Lehrjahre.

Berlin.

Preußens Hauptstadt hatte nach der Rückkehr des Herrscherpaares aus Königsberg im Jahre 1809 einen neuen Aufschwung genommen. Die Begründung der Berliner Universität nach dem Plane Wilhelm v. Humboldts war die erste Großtat auf geistigem Gebiete gewesen. Die Namen der ersten Dozenten Fichte, Savigny, Schleiermacher, Gräfe, Hufeland, Böckh, Niebuhr usw., die noch heute in der Geschichte der Wissenschaften glänzen, machten das junge Institut rasch nicht nur zur vornehmsten Bildungsstätte, sondern zum Mittelpunkt des ganzen geistigen Lebens. Einen neuen Auftrieb brachte die Zeit nach den Freiheitskriegen. Schinkels Prachtbauten entstanden, Rauch begann die Stadt mit Denkmälern zu schmücken, Lenné schuf seine herrlichen Park- und Gartenanlagen. Die königlichen Theater unter Graf Brühls Leitung wurden in glänzendster Weise geführt nach Hardenbergs Instruktion, die er dem neuen Intendanten gegeben: „Machen Sie das beste Theater in Deutschland und danach sagen Sie mir, was es kostet."

Mit dem Grafen Redern, der 1828 Brühls Nachfolger wurde, sollte Nicolai in dauernde Beziehungen treten. In dem neuen Schauspielhause am Gensdarmenmarkt hatte Webers „Freischütz" revolutionierende Wirkung geübt, und die deutsche Oper war wieder zu Ehren gekommen im Kampfe gegen die Machtstellung der italienischen Oper unter Führung des Generalmusikdirektors Gasparo Spontini, der von 1820—41 an der Spitze der Königl. Kapelle stand.

Die Erscheinung dieses Mannes, den Nicolai noch in rei-

feren Jahren den besten Kapellmeister, den er kenne, nennt, und der offenbar vorbildlich auf ihn als Dirigenten gewirkt hat, schildert Marx folgendermaßen:

„Wenn dem überfüllten Hause gegenüber seine feine, nicht grosse Gestalt in durchaus höfisch-vornehmer, fast spröder Haltung, mit dem schmalen, hohen Kopfe, das Haar wellig auf das sorgfältigste gelegt, den dunkelmoosgrünen Frack mit einem Kranze von ganz kleinen Orden (auf die er viel hielt) geziert, rasch und leis' in das Orchester trat, dann stand die Kapelle regungslos, alle Bogen über den Saiten, alle Mundstücke an den Lippen, des Winks gewärtig. Denn, wie rebellisch auch insgeheim mancher Einzelne gesinnt war, damals stand seine durch und durch napoleonisch-absolutistische Herrschaft unzweifelhaft fest. Wenn unmittelbar nach dem Aufschritt zum Direktionsplatze sein dunkelblitzendes Auge in rascher Wendung von links nach rechts den Blick aller gefangen nahm, sein Arm mit dem Stabe sich hob und streckte und, eine Weile ruhend, sich zu vererzen schien — dann fühlte Jeder, dass sein Wille hier unbedingt und ganz ausschliesslich alle Mitwirkenden zu seinen Organen gemacht; alle zusammen waren ein Körper, und er das beseelende Prinzip desselben. Man hat neben und nach ihm feinere, freiere, vielleicht geistreichere Direktion kennen gelernt, entschiedener aus einem Guss gestaltende nicht."

Noch in Rom, wenn er über die „niederträchtigen" italienischen Orchester klagt, sagt Nicolai: „Da zieht der General Spontini doch anders mit seinem Regiment in Berlin auf." Und Richard Wagner schildert, wie Spontini den Taktstock wie einen Marschallstab mit der Faust in der Mitte hielt. Alles bestätigt den Eindruck soldatischer Straffheit seiner Direktion.[2])

Nicht weniger absolutistisch, wenn auch anderer Art, war das Wesen des kerndeutschen Musikers, der starken Einfluß auf Nicolai gewinnen sollte, des Leiters der Singakademie, die damals gerade ihr neues Heim am Kastanienwäldchen bezogen hatte, des alten Zelter, der — von der Oper abgesehen — der Beherrscher des musikalischen Lebens von Berlin war. Neben der Singakademie, dem 1790 von Fasch ins Leben gerufenen Chorverein, stand die von Zelter 1809 gegründete erste Liedertafel in hoher Blüte, und das von ihm 1819 eingerichtete und bis zum Tode geleitete Kgl. Institut für Kirchenmusik mit Lehrern wie der feurig anregende Bernhard Klein zog Schüler von nah und fern an. Konzertmeister Möser veranstaltete regelmäßig Symphonie-Soireen mit der Königl. Kapelle und machte sich namentlich durch die Einführung der Beethovenschen Werke verdient. Ein zweites, freilich aus Dilettanten bestehendes Or-

chester, bildete die Philharmonische Gesellschaft, die für gewöhnlich die Konzerte der Singakademie begleitete. Matineen der Gebrüder Ganz in der Singakademie, Kammermusikaufführungen einheimischer Künstler wie Ries, Maurer, Böhmer, Just, sowie Konzerte fremder Virtuosen trugen weiter dazu bei, daß man schon damals Berlin als „la capitale de la musique" bezeichnen konnte.

Neben Zelter und Klein wirkte als Lehrer von ausgezeichnetem Ruf vor allem Ludwig Berger, der treffliche Pianist, und Rungenhagen, der u. a. auch den Knaben Albert Lortzing unterrichtet hatte, seit 1815 zweiter Direktor der Singakademie. Zu ihnen gesellte sich A. B. Marx, der von 1824 ab die „Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung" im Schlesingerschen Verlage herausgab. Als kritisches Orakel galt in erster Linie Ludwig Rellstab mit seinen Aufsätzen in der Vossischen Zeitung und der von ihm gegründeten „Iris" (Verlag Trautwein), der erbitterte Gegner Spontinis, der seine scharfe, auch an Henriette Sontag unrühmlich geübte Satire wiederholt mit Festungshaft büßen mußte.

Als Tondichter sonnte sich bereits im aufsteigenden Ruhme Meyerbeer, der nach den Erfolgen seiner italienischen Opern, namentlich des „Crociato" in die Heimat zurückgekehrt war, um sich zunächst freilich schweigend zu verhalten und erst 1831 mit dem „Robert" als französischer Komponist wieder aufzutreten. Für Nicolai wurde er mit seinen leicht errungenen Erfolgen eine zeitlang ein nicht unbedenkliches Vorbild.

Der jüngste Stern am Berliner Musikhimmel war der nur ein Jahr vor Nicolai geborene Felix Mendelssohn, der, wie Meyerbeer in glänzenden Vermögensverhältnissen aufgewachsen, früh zur Reife gelangte. Schon als Zwölfjähriger konnte er mit Zelter, seinem Lehrer, nach Weimar reisen und dort vor Goethe Proben seiner Kunst ablegen. Als Nicolai 1827 nach Berlin kam, hatte der 18jährige Mendelssohn schon eine Anzahl Kammermusikwerke im Druck erscheinen lassen, die Sommernachtstraum-Ouverture war gespielt worden, und seine Oper „Die Hochzeit des Camacho" hatte am 29. April im Kgl. Schauspielhause ihre erste und einzige Aufführung erlebt. Erschien sie auch nicht mehr auf der Bühne, so war doch durch sie aufs neue das allgemeine Interesse auf den jungen Komponisten hingelenkt worden.

Einen Musenhof bildete von 1830 ab wieder das Palais des

als Musiker wie als Freund und Förderer der Kunst verdienstvollen Statthalters von Posen, Fürst Anton Radziwill, des Komponisten der Musik zu Goethes „Faust".

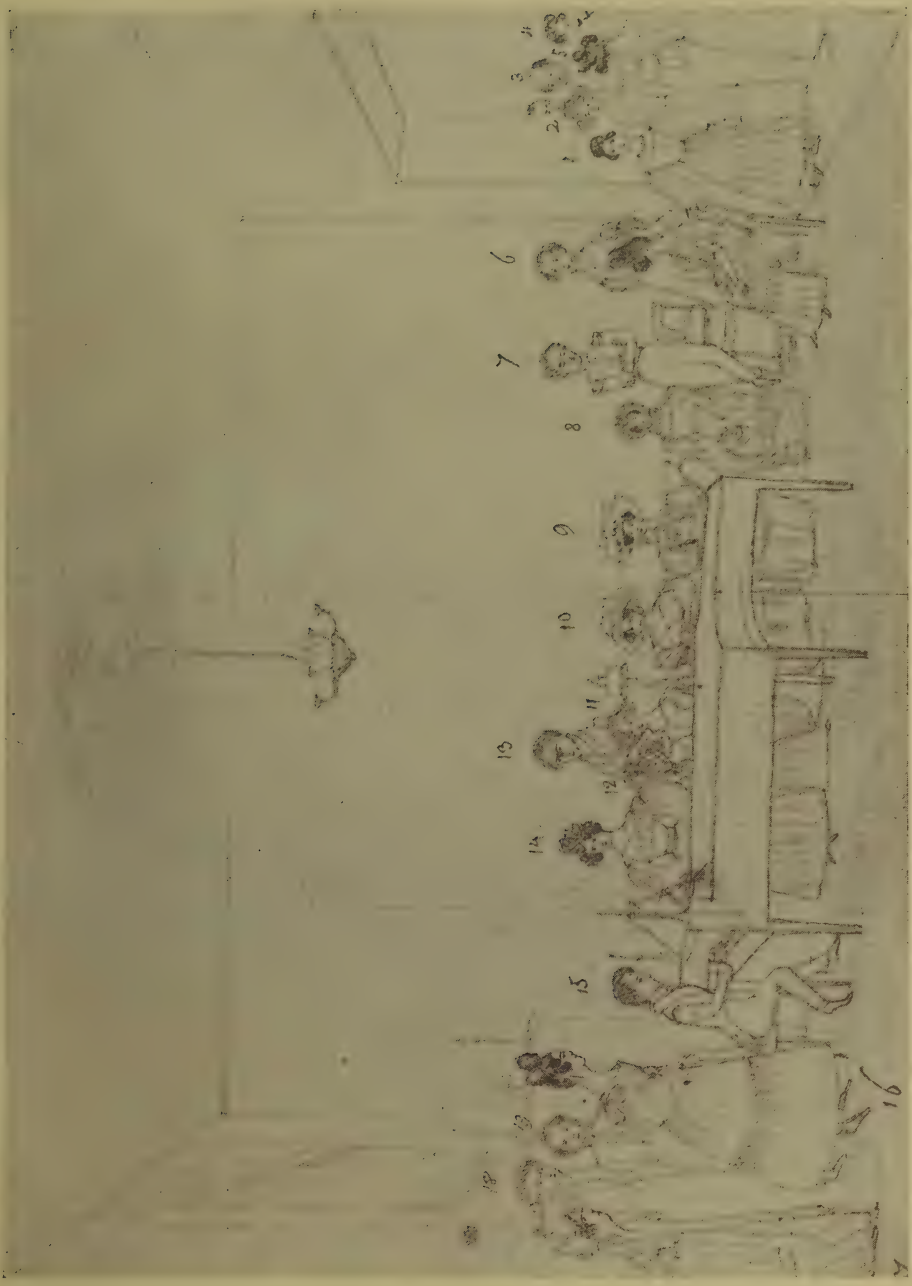
Nicolais Landsmann Heinrich Dorn, der mit seiner Erstlingsoper „Die Rolandsknappen" am Königstädtischen Theater (wo unter Cerfs Direktion auch die italienische Oper u. z. in erster Linie florierte) wenig Erfolg gehabt hatte, verließ bald Berlin und begann 1828 in Königsberg seine Theaterkapellmeister-Laufbahn.

Der etwas jüngere Wilhelm Taubert studierte damals noch an der Universität, trat aber auch schon als Klaviervirtuose und Komponist auf und übernahm bereits 1831 die Leitung der Hofkonzerte.

In diesen Kreis, dem noch Friedrich August Reißiger, der Bruder von Richard Wagners späterem Dresdener Kollegen, angehörte und zu dem sich 1828 auch Friedrich Curschmann, der Liederkomponist gesellte, nachdem er seine Studien bei Spohr in Cassel vollendet hatte, trat nun der junge Nicolai, der durch Empfehlungsbriefe Adlers und anderer Gönner sogleich der Obhut eines achtbaren Hauses unterstellt und bei den einflußreichsten Musikern eingeführt wurde.

Der alte Zelter vor allen nahm sich des jungen und, wie eine Prüfung bald ergab, hochbegabten Kunstjüngers, der so treuherzig aus den großen, blauen Augen blickte und durch sein offenes, freundliches Wesen leicht für sich einnahm, liebevoll an. Im Gegensatz zu dem knabenhaften Äußeren sprach aus allem ein kräftiger männlicher Geist, eine starke Energie, die sich unter den Leiden der Kinderjahre entwickelt hatte, und ein ernstes, künstlerisches Wollen, das den sonst rauhen Zelter bald für ihn gewann. So machte nun der greise Meister seine sonst einsamen Spaziergänge jetzt häufig mit seinem jungen, lernbegierigen Schüler, der hierbei manch nützliche Unterweisung empfing. War doch die amtliche Tätigkeit Zelters eine fast alle Zweige der geistlichen und weltlichen Musik umfassende. Alle Prüfungen von Organisten, die sämtlichen Orgelvisitationen, alle Referate über Kunstsachen waren vom Ministerium in seine Hand gelegt worden, und außer der Singakademie und dem Institut für Kirchenmusik leitete er auch noch die von ihm eingerichtete Ripien- (Orchester-) Schule und wirkte an der Universität als Lehrer des Gesanges.

Die gesangliche Ausbildung, die Nicolai in erster Linie



Musikalische Soiree in Berlin

nach einer Bleistiftzeichnung von Prinzeß Elisa Radziwill (Fig. 16) mit der Aufschrift von ihrer Hand: der 24. Novembre 1830. Die Ziffern sind von der Hand Nicolais, der offenbar der Klavierspieler (Fig. 15) ist. Das Erläuterungsblatt war leider nicht zu ermitteln.

Zelter zu danken hat, der ihn auch an den befreundeten Professor G. Emil Fischer vom Grauen Kloster empfahl, wo Nicolai in die Gesangsmusterklasse gezogen wurde, die jeden Donnerstag Abend mit Instrumentalbegleitung übte, sollte für ihn von nicht geringer Bedeutung werden. Nicht nur, daß er, dank ihr, ein beliebter Gast in allen Gesellschaften wurde und mancherlei Anregung zu Kompositionen empfing, die eigene Ausübung der Gesangskunst lehrte ihn auch die geschickte und wirksame Behandlung der menschlichen Stimme in seinen Werken, und wenn sich Nicolai später als Vokalkomponist so tüchtig und wohlerfahren erwies und ein gesuchter Gesanglehrer wurde, so ist der grundlegende Einfluß Zelters dabei nicht zu verkennen.

Zelters eigene, meist für Baß geschriebene Balladen, sang Nicolai bald zur großen Zufriedenheit des reckenhaften Alten, der den „kleinen Mann" gelegentlich in Gesellschaft auf den Tisch stellte und von da aus Gesänge vortragen ließ. Im Hause von Zelters Schwiegersohn, Sanitätsrat Dr. Wilhelm Rintel sang er häufig mit dem später als Liederkomponist, Kritiker und Übersetzer bekannt gewordenen Ferdinand Gumbert, damals als Knabe in Fischers Musterklasse ein hervorragender Sopranist, Duette für Sopran und Baß, zum Teil von Nicolais eigener Komposition.

Seine Studien vollendete Nicolai auf dem Kgl. Institut für Kirchenmusik, wo er 1828—30 unentgeltlich Unterricht in Religiösem Chorgesang, Harmonielehre und Orgelspiel erhielt. Die Bibliothek des Instituts bewahrt noch acht schön geschriebene Arbeiten — harmonische Übungen — von der Hand des ehemaligen Schülers. Bernhard Klein war sein Lehrer. Der temperamentvolle, in der ersten Hälfte der Dreißiger stehende Künstler, der neben den Arbeiten auf kirchlichem Gebiet auch zwei erfolgreich aufgeführte Opern „Dido" und „Ariadne" geschaffen hatte, gewann sich das ganze Herz Nicolais, der noch nach Jahren in Italien mit liebevollen Worten des so früh dahingeschiedenen Lehrers gedenkt.[3])

Bei Nicolais musikalischen Vorkenntnissen und seiner leichten Auffassungsgabe konnte Kleins und Zelters Unterricht bald gute Früchte tragen und den Schüler befähigen, selbst als Lehrer zu wirken und neben Klavier- und Gesangsstunden auch Kurse für Generalbaß, Kontrapunkt und Fuge zu halten.

Im Jahre 1830 erschienen zuerst Kompositionen Nicolais

im Druck. Sein op. 2, ein Duett für Sopran und Baß „Wenn sanft des Abends reine Purpurröte", Text von A. Kuhn, ist ein schwärmerisch-lyrischer Erguß, der großen Beifall fand, was durch zwei Neuauflagen bestätigt wird. Marx schreibt darüber: „Das Werkchen, recht gut und korrekt gesetzt, auch dem Texte wohl angemessen wird, ohne große Ansprüche zu machen oder befriedigen zu wollen, doch manchem Sänger willkommen sein." Und Rellstab äußert sich in der „Iris", nicht ohne einen Hieb gegen die damaligen Modernen: „gut, vernünftig, nicht ohne Kenntnis — das ist mehr als die verrenkte oder gar verrückte Genialität mancher Neuern." (1830!) Bald darauf gelangte zur Besprechung das ohne Opuszahl erschienene „Volkslied" (Puthönecken) in altdeutscher Mundart, (das später richtiger als „Wiegenlied in plattdeutscher Mundart" in der Sammlung „Stammbuchblätter" op. 34 als Nr. 1 zum Neudruck gelangte) dessen hübsche, aber der alten sehr ähnliche Melodie Rellstab nur zu modern akkompagniert findet.

Als op. 3 erschien das I. Liederheft, enthaltend „Der Schäfer im Mai" („Siehst du das Vöglein"), „Wanderlied" („Das Wandern ist des Müllers Lust") von W. Müller, „Männersinn" (Liebchen sieh die Blume"), das nicht mehr auffindbar ist. Eine Besprechung sagt nur, daß die Lieder an Weber erinnern und einem Tenoristen gewidmet sind. Die erste Veröffentlichung auf dem Gebiet des Männergesanges war der Chor „Preußens Stimme", op. 4, von dem Rellstab schrieb, daß er feurige patriotisch Gesinnung mit Kraft und Rhythmus wiedergebe und unter ähnlichen Verhältnissen die Wirkung und Popularität der „Parisienne" (eines nationalen Marschliedes von Auber, mit Text von Casimir Delavigne aus der Zeit der Julirevolution) hätte erreichen können.

Neue Anregung empfing Nicolai durch den Eintritt in die Singakademie, der er von 1830—33 als singendes Mitglied angehörte. Hatte er ihr schon nahegestanden als das bedeutsame Ereignis der Wiedererweckung der Matthäus-Passion durch Mendelssohn und Eduard Devrient (Erstaufführung d. 11. März 1829) sich vollzog, so war es ihm jetzt sogar vergönnt, an hervorragender Stelle bei der Wiederaufführung am 27. März 1831 mitzuwirken, indem er für Devrient die Partie des Jesus übernahm. In späteren Aufführungen mußte er sich allerdings mit dem Pilatus begnügen, aber er wurde durch Zelter doch immer, wenn möglich, zu Solopartien herangezogen, so auch in

der Johannis-Passion, in Händels „Salomo“ usw. Wichtiger noch wurde für ihn, daß er Gelegenheit hatte, in der Singakademie seine eigenen Kompositionen aufzuführen, mit denen er bald hervortreten sollte.

Die Sommermonate des Jahres 1830 und 31 verbrachte Nicolai als Musiklehrer auf Neuhaus-Leitzkau bei Magdeburg, der Besitzung des Landrats Baron von Münchhausen, dessen Kinder seine Schüler waren. Eine Frucht dieses Aufenthalts war u. a. eine Kantate für 4 Stimmen mit Klavierbegleitung zum Geburtstage der Landrätin Wilhelmine v. M. Die Komposition ist leider nicht mehr aufzufinden, nur das Widmungs-Exemplar des Textes vom Hauslehrer Gneinzius hat sich im Familienarchiv erhalten. Ferner erinnern daran „Six Danses brillantes“ für Piano, die als „Souvenir de Leitzkau“ im Druck erschienen und Herrn v. Münchhausen gewidmet sind. Die freundschaftlichen Beziehungen zu der Familie währten bis zum Tode Nicolais.[4])

Leipzig.

Für kurze Zeit weilte Nicolai 1831 auch in Leipzig, wo er sein erstes großes Orchesterwerk, die Symphonie in C-moll zur Aufführung brachte. Unter welchen Umständen ist nicht recht ersichtlich. Die Leipziger Musikzeitung erinnert sich erst nachträglich der erfreulichen Leistung eines jungen Mannes aus Berlin und sagt, daß Nicolai während des Sommers im Theater seine erste Symphonie habe hören lassen, die so viel Gelungenes enthalte, daß sie ihm dazu Glück wünsche und ihn öffentlich ermuntern möchte, auf diesem Wege mit Eifer und Liebe fortzuwandeln.[5])

In demselben Alten Theater, das damals als Hoftheater von der Dresdener Intendanz aus geleitet wurde und an dem Heinrich Dorn als Kapellmeister wirkte, wurde am 24. Dezember desselben Jahres 1831 auch Richard Wagners erste Orchesterkomposition, seine Konzert-Ouverture in B mit dem alle vier Takte wiederkehrenden Paukenschlage aufgeführt. Wir kommen auf Nicolais Symphonie gelegentlich der Berliner Aufführung zurück.

In Leipzig verhandelt Nicolai auch mit Breitkopf & Härtel,

wegen des Verlages seiner Werke. Bezüglich des Honorars, das er selbst angeben sollte, schreibt er, daß er, als noch unbenamt, auf bedeutendes Honorar natürlich keine Ansprüche machen, aber auch ebensowenig seine Kompositionen unentgeltlich weggeben könne, da sie ihm die Mittel zu seiner Existenz bieten sollten. Er sendet ihnen die Partitur von 6 Gesängen für 4 Singstimmen und macht besonders auf die Neuheit der Texte aufmerksam.

Es handelt sich hier um die Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß, die als Op. 6 erschienen: „Frühlingslied" („Da kommt von den blauen Hügeln"), „Mailied" („Heraus, der Mai ist da"), „Trinklied" („Ihr lustigen Gesellen"), „Reiten lassen" („Hopp, mein Kindchen"), Goethes „Mailied" („Wie herrlich leuchtet mir die Natur"), „Wechselgesang" („Kuckst du mir denn immer nach"), von denen kein Exemplar mehr aufzutreiben ist. Nicolai dankt später von Berlin aus für die hübsche Ausstattung des Opus, bittet aber auch noch eine Partitur herstellen zu lassen und den Stimmen beizugeben, oder wenigstens in den Stimmen die angegebenen 5 Fehler korrigieren zu lassen.

Nach Zelters Wunsch sollte Nicolai auch Weimar besuchen und, wie Mendelssohn es getan, sich Goethe vorstellen. Der Alte meldete seinen Schützling unterm 13. September 1831 folgendermaßen dem Freunde an.

„Ein junger Mann meiner Schüler, Otto Nicolai, diesmal nicht verwandt mit dem Allerwelts-Nicolai,*) hat sich recht hübsch im Gesange ausgebildet und manche deiner Gedichte aufs anmutigste in Musik gesetzt. Diesem habe ich eine Empfehlung an unsere Ottilie**) mitgegeben und sie gebeten, dir den kleinen Mann vorzustellen. Auch meine Kleinigkeiten singt er mir ziemlich zu Dank, was ich recht zu erkennen habe, da ich durch ihn weiss, dass es nicht an mir liegt, wenn es manchem nicht munden will. Hättest du nun eine lässliche Stunde, den jungen Mann anzuhören, so dürft' ihm das zeitlebens Freude machen."

Goethe antwortete, daß der Empfohlene freundlich aufgenommen werden solle; die Reise mußte jedoch unterbleiben, da Nicolai alles Geld, was er besaß, in Leipzig hatte ausgeben müssen. Von seinen Vertonungen Goethescher Gedichte sind nur zwei im Druck erschienene auf uns gekommen.[6])

*) Christoph Friedrich N., der bekannte Berliner Buchhändler, Lessings Jugendfreund. Seine Enkelin, Lilli Parthey, war die Gattin von Otto Nicolais Lehrer Bernhard Klein.

**) Ottilie v. Pogwisch, Goethes Schwiegertochter.

Die erste führt den Titel

Verschiedene Empfindungen an einem Platze
Gedicht von Goethe
in Musik gesetzt für
1 Sopran-, 1 Tenor- und 1 Baß-Stimme
in Begleitung des Pianoforte
und
dem Dichter
hochachtungsvoll zugeeignet
von
Otto Nicolai, Op. 9. Preis 16 Gr.

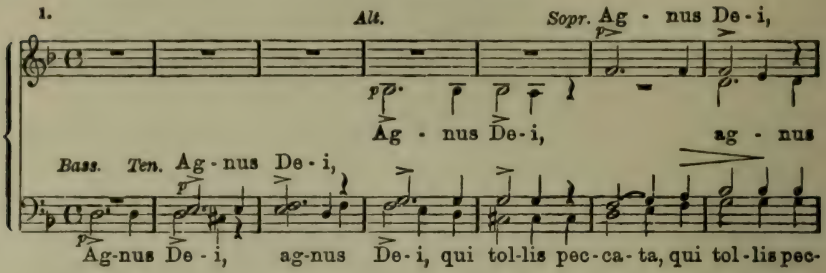
Das Ganze (B-dur $^6/_8$ und $^2/_4$) ist als Kanon gedacht, derart, daß das Mädchen, der Jüngling und der Jäger jeder zuerst einzeln ihre Strophe singen und dann zusammen wiederholen, wozu noch der Schmachtende mit seinem Gesange tritt, sodaß am Schlusse die vier Melodien gleichzeitig ertönen. Eine angehängte Coda von 6 Takten bringt die Schlußkadenz. Eine allerdings mangelhafte öffentliche Aufführung des Werkes fand in einem Konzert der Gebrüder Moritz und Leopold Ganz am 17. Januar 1832 statt.

Als Op. 23 erschien Goethes „Rastlose Liebe" als Duett für Sopran und Baß (Allegro molto con fuoco, G-moll, $^2/_4$).

Es ist begreiflich, daß das melodiöse, für die Sänger äußerst dankbare Stück seiner Zeit sehr beliebt war. Heute erscheint uns diese Lyrik zu süß, und, so geschickt die Anordnung ist, die Anlage zu breit gegenüber der knappen Form, die Schubert seiner Komposition gegeben, und der rastlos dahin strömenden Leidenschaft, die sie durchbraust.

Zwei Arbeiten auf geistlichem Gebiete aus dem Jahre 1830 reichte Nicolai unterm 12. Dez. 1831 der Singakademie ein mit einem sehr bescheiden gehaltenen Schreiben, in dem er die Kompositionen als vielleicht für die Mittwochs-Versammlung (die Vorbereitungs-Klasse), geeignet empfiehlt. Es sind dies zwei gemischte Chöre, Sätze einer Vokal-Messe u. z. ein „Gloria in excelsis", D-dur, achtstimmig, das Eingangsmotiv den Anfangstakten der Fidelio-Ouverture entnehmend und eine lebhafte und abwechslungsreiche Durcharbeitung aufweisend, so weit dies in dem engen Rahmen von 69 Allabreve-Takten möglich ist. Einfacher und inniglicher gibt sich das vierstimmige „Agnus Dei", das sich nach den Eingangstakten in ziemlich

gleichlaufenden Fortschreitungen bewegt. Dies Erstlingswerk erklang auch bei der Totenfeier Nicolais, die die Singakademie am 22. Mai 1849 veranstaltete. Beide Chöre blieben ungedruckt.



Der Aufnahme Nicolais in die Zeltersche Liedertafel widerstrebte die strenge Satzung, die die Zahl der Mitglieder auf 24 beschränkte, und so schloß er sich der 1819 von Berger, Klein, Gust. Reichardt und Rellstab gegründeten Jüngeren Liedertafel an, für die er einen Doppelchor „Am runden Tisch" („In des Abends goldnem Strahl"), Text von Köppen, komponierte. Auch dem von Julius Schneider gegründeten Liederverein Berlin 1829 gehörte Nicolai bis zum 15. Oktober 1830 an. Für ihn schrieb er einen Männerchor „Gute Nacht" („Freundlich ist der Tag vollbracht").

Am 24. Febr. 1832 wurde Nicolai dann auch zum außerordentlichen Mitgliede der Älteren Liedertafel ernannt, und ihr sind die Drei Königslieder für vier Männerstimmen, op. 10, gewidmet. Das Heft enthält außer dem schon als op. 4 edierten, diesmal „Preußenmut" überschriebenen Liede von Dr. K. W. Lange „Der König lebe, lebe lang" noch zwei unter dem Titel „Dem Könige" („Stoßet an, Friedrich Wilhelm lebe hoch" von A. Kopisch und „Brave Männer, stoßet an" von A. F. Ribbeck).

Von einer neuen Schöpfung größeren Umfangs erfahren wir durch einen Brief vom 3. März 1832 an seinen Vater in Posen, mit dem Nicolai einen von seiner Seite geradezu zärtlichen Briefwechsel unterhält. Er redet ihn an: „Lieber, bester, guter Vater" und teilt ihm mit, daß er eine große geistliche Musik „Te Deum" schreibe, welche, wie er hoffe, aufgeführt werden solle als Dankfest für den Abzug der Cholera aus Preußen.

„Nicht nur, dass die Sache Eile hat, sondern sie ist mir auch lieb geworden, und jeden freien Augenblick bringe ich hinter der

Partitur zu. So bin ich nun einmal, wenn ich etwas zu arbeiten an gefangen habe, so kann ich gar nicht ruhen und rasten, ja kaum etwas anderes denken, bis es fertig ist, und doch fange ich ungern an. Jetzt bin ich aber beinahe am Ende des Werkes, nur noch 1 Quartett, 1 Arie und 1 Chor ist zu machen, und ich brenne vor Begierde, das Werk fertig zu haben . . . Willst du mich bis dahin noch mit einem Brief von dir erfreuen, so tue es! Freude hilft beim Arbeiten! . . . . Heut Vormittag ist eine Probe beim Fürsten Radziwill, von seinem Faust; ich bin auch dabei. Musik und Bälle gibts diesen Winter hier die Fülle. — Sommers reise ich weg, wenn ich nicht nach Leitzkau kann, so besuche ich dich.... Freu dich, dass du Grossvater eines für alle Ewigkeiten bestehenden Te Deums geworden bist und sei mir gut."

Unterm 12. April meldet er dann, daß die Partitur kopiert und bereits in Händen des Generaladjutanten des Königs, Graf v. Witzleben, sei, dem sie Kapellmeister Georg Abraham Schneider selbst überbracht habe. Er müsse die Stimmen großenteils selbst ausschreiben, da das Notenkopieren eine höchst kostspielige Sache sei. Die Abschrift der Partitur habe 6 Taler gekostet, wovon er erst vier habe bezahlen können.

„Sollte es mir gelingen, das Werk zur Aufführung zu bringen, so würde ich nur noch in Berlin eine Oper schreiben und dann meinen Wohnsitz wo anders aufschlagen; denn ich hoffe durch das gemachte Te Deum und die noch zu machende Oper mir einen Ruf zu erwerben. . . . Über die Aufführung deiner Oper und deren gute Rezension freue ich mich, weiss Gott, recht herzlich! Warum bist du nicht Musikdirektor bei der Vogtschen Bühne geworden? . . . Nun mein teurer Vater mache ich dir noch ein Präsent mit meinem Konterfei, welches mein Freund, der Maler Stein, in 10 Minuten angefertigt hat und welches von vielen für ähnlich gehalten wird."

Die Oper des Vaters ist „Die Prinzessin von Cacambo", die am 8. Febr. 1832 am Posener Stadttheater unter der Direktion Voigt ihre Erstaufführung erlebte. Vater Nicolai wird in der Ankündigung als Komponist der mit Beifall aufgenommenen Oper „Artaxerxes" genannt. Die Erstaufführung von des Sohnes „Te Deum" steht in unmittelbarem Zusammenhange mit dem ihn tief betrübenden Tode Zelters, über dessen Hinscheiden und Begräbnis Nicolai in dem als Faksimile beigegebenen Gedenkblatte eingehend berichtet.

Bei der Gedächtnisfeier, die die Singakademie am 7. Juni 1832 unter Rungenhagens Leitung veranstaltete, wirkte Nicolai im Mozartschen Requiem wieder als Sänger mit. Auf Zelters ersten Geburtstag nach seinem Tode komponierte Nicolai für die Liedertafel einen — nicht veröffentlichten — Männerchor, dessen von Ribbeck gedichteter Text lautet:

Auf, zum Sitz der Geister schweb empor Gesang!
Grüss den teuren Meister, der sich aufwärts schwang;
Der uns heut gegeben, den uns Tod nicht nahm,
Weil von ihm uns Leben unzerstörbar kam.

In dem Himmelssaale brüderlich vereint,
Sitzt er nun beim Mahle mit dem edlen Freund.
Ewge Morgenröte leuchtet um sie her,
Und es strahlt mit Goethe Zelter licht und hehr.

Doch bei uns auch strahle jenes Morgenrot,
Hier beim Liedermahle, nie sei Zelter tot!
Kraftbeseelend währen soll im Bund sein Geist,
Welcher dann mit Ehren Zelters Tafel heisst.

Die unerquicklichen Wahlagitationen um die Nachfolgerschaft Zelters, für die der bisherige zweite Direktor Rungenhagen, Mendelssohn und Sigismund von Neukomm, und als dieser zurücktrat Eduard Grell als „qualifizierte Subjekte" von der Kommission in Vorschlag gebracht worden, spiegelt sich auch in Nicolais Briefen wieder.

Von der Aufführung des „Salomo" berichtet er:

„Herr Devrient, welcher die erste Basspartie sang, versah sich zweimal, indem er einmal ein falsches Stück anfing und das anderemal lange in seiner Stimme blätterte, ehe er die rechte Stelle finden konnte. Man munkelt, er hätte dies mit Willen getan, aus einer gewissen Kabale gegen den Dirigent Rungenhagen. Bei der Akademie wird jetzt noch immerfort wegen der Wahl eines neuen Direktors erschrecklich kabalisiert."

So wenig anzunehmen ist, daß ein Künstler wie Devrient, wenn er auch natürlich Mendelssohns Kandidatur begünstigte, mit Absicht die Aufführung hätte schädigen wollen, so ist doch schon dies „man munkelt" bezeichnend genug für die Lage. Am 22. Jan. 1833 wurde mit 144 Stimmen Rungenhagen gewählt, Mendelssohn erhielt nur 88 und schied darauf mit seiner ganzen Familie aus dem Vereine aus.

Nur wenige Monate nach Zelters Tode, am 9. Sept. 1832, wurde auch der andere Lehrer Nicolais, Bernhard Klein, in die Ewigkeit abberufen zum großen Schmerze seines Schülers, der seinen beiden Meistern allezeit ein treues Gedenken bewahrte und selbst in dem Wirbel des später auf ihn einstürmenden Lebens sich liebevoll ihrer erinnert.

Berlin, Freitag den 18ten May 1832.

Der Professor D. Carl Fried. Zelter, wurde heute früh begraben. Er starb am 15t des Morgens zwischen 5 u 6 — die Academie Sing-Academie versammelte sich heute früh um 6 Uhr in ihrem Saale, wo der Sarg Zelters aufgestellt war. Er war umgeben von den Büsten Zelters, seiner verstorbenen Frau geb. Pappritz, Goethe's, Fasch's u J. S. Bach's. Wir sangen zuerst den Choral „Wen hab ich sonst als dich allein" aus der Graunschen Passion. Dann hielt der Professor Dr Schleiermacher eine Rede u die Feierlichkeit wurde mit dem Choral aus J. S. Bachs Passionsmusik: ~~Wenn~~ „Wenn ich einmal soll scheiden" geschlossen. — Dann begab sich ein langer Zug, bestehend aus Zelters Verwandten, der Academie der Künste, der Universität, der Singacademie u des Maurergewerks nach dem Kirchhof (Sophien-) wo Zelters Frau auch begraben ist. — Schleiermacher sprach einige Worte u es wurden noch 2 Choräle für Männerstimmen gesungen. — Der Fürst Anton Radziwil war auch zu Fuß mit dem Zuge hinausgegangen u half den Sarg Zelters, den er im Leben als Künstler geliebt ~~hatte~~ u als Mensch geehrt hatte, traulich mit Erde bedecken. — Sanft ruhe seine Asche! — Ich für mein Theil habe ihm heut manche Thräne geweint, u ~~werd~~ seinen Verlust lange bitter empfinden. Dieses Blatt habe ich von dem Kranze gebrochen, mit dem Zelters Büste im Saale der Singacademie am Morgen ~~für~~ des heutigen Tages geschmückt war. Heute vor 3 Wochen, wurde mein Te Deum in der Freitagsmusik Zelters gesungen, u er hat

wiewohl schon etwas unwohl, der Musik damals
beigewohnt. Ich glaube, es ist das letzte gewesen,
was er mitgemacht hat. – Am Sonntag darauf sprach
er viel mit mir über diese Composition, u. war
schon weicher gestimmt als gewöhnlich. – (Es war am
19t April Abends.) Ich blieb bei Zelters zum Abendessen.
Zelter selbst kam nicht in das Eßzimmer sondern blieb
in seinem Arbeitszimmer. Er sprach von Göthe u. sagte
noch zu mir: „Sehn Sie was Sie für einen dummen Streich
gemacht haben, daß Sie im Sommer nicht nach Weimar
gegangen sind?" (Er hatte mir damals einen Empfehlungs
brief an Göthes Schwiegertochter mitgegeben, wodurch ich des
Dichterfürsten Bekanntschaft gemacht hätte.) „Aber die Jugend
glaubt immer, sie hat noch Zeit genug." – Wie gerne wäre
ich im Sommer nach Weimar gegangen, aber meine Kasse,
die in Leipzig ganz erschöpft worden war, ließ es nicht zu.
Ich sagte zu Zelter, daß es mir um auch unaus-
sprechlich Leid wäre, daß ich aber kein Geld mehr zu
dieser Reise gehabt hätte. Seiner gewöhnlichen Derbheit
gemäß antwortete er: Ei was, da hätten Sie
betteln müssen! – Zelter war sehr groß u. kräftig
u. bis 14 Tage vor seinem Tode glaube ich hat er
nie geweint. – Auffallend ist es daß er eine Ahnung
seines Todes hatte, seine Papiere ordnete u. in den letzten
Tagen sehr weich gestimmt war. – Der Tod Göthes hat
mächtig auf ihn gewirkt. – Zelter war wie ein Fels
an dem sich die Wellen brachen, die in der vielköpfigen
Academie entstanden; seine Persönlichkeit wird
nicht zu ersetzen sein. – Ich habe manches von ihm gelernt.
Lebe wohl! mein theurer Lehrer! –

Posen.

Im Sommer 1832 ging Nicolai, wie beabsichtigt, nach Posen und sah nun, sechs Jahre nach seiner Flucht von Königsberg, den Vater zum erstenmale wieder, glücklich, wieder einmal ein Herz an dem seinen schlagen zu fühlen. Die gute Position, in der er seinen Vater fand, die Achtung, die man ihm persönlich und nach der Aufführung seiner Oper in erhöhtem Grade als Künstler erwies, tat ihm unendlich wohl, und das Zusammenleben in der väterlichen Wohnung, Wassergasse 169, gestaltete sich zu einem so erfreulichen, daß Otto sich körperlich und seelisch hocherhoben fühlte. Aus dieser Stimmung erwuchs auch die Schaffenslust zu neuen Werken, und die bevorstehende Einweihungsfeier des Posener Domes ließ ihn sogleich an die Komposition einer Messe gehen. Die Arbeit wurde gefördert durch eine platonische Liebe zu Frau Berta W., die Nicolai auf dem Logenball zu Königs Geburtstag (3. August) kennen gelernt hatte, und für die er rasch eine tiefgehende, aber nie ausgesprochene Neigung faßte. Trotz aller äußeren und inneren Erlebnisse während seines Aufenthalts in Italien, gedenkt er doch jedes Jahr dieses Tages, und noch 1837 schreibt er in sein Tagebuch, daß die Gefühle für Berta W. die schönsten seines Lebens waren und bleiben werden. „Liebe, Liebe! sie ist doch das Höchste auf Erden!“

Und unter dem Sonnenschein dieser Liebe entstand Nicolais Messe, die am 26. August 1832 im Dom zu Posen zuerst erklang und auch später noch unter den Domkapellmeistern Dembinski, Vater und Sohn, ziemlich oft aufgeführt wurde, bis 1874 der Vokal- und Instrumental-Chor dort aufgelöst wurde. Es wird später bei der Aufführung in Wien ausführlicher von dem Werke zu sprechen sein. Aber nicht nur als Komponist, auch als ausübender Künstler sollte sich Nicolai noch betätigen. Es findet sich wenigstens die Voranzeige eines Instrumental- und Vokal-Konzerts im Logensaale am Dienstag d. 25. September, worin gesagt wird, daß der als genialer Komponist, Klavierspieler und Sänger rühmlichst bekannte Sohn des wackern Künstlers Carl Nicolai, von den vorzüglichsten Künstlern unterstützt, mehrere eigene Vokal- und Instrumental-Kompositionen, u. a. einen Satz für zwei Pianofortes und außerdem das C-moll-Konzert von Beethoven vortragen und die „Adelaide“ singen werde. Es wird dabei noch auf das von Otto

komponierte Te Deum und die mit allgemeinem Beifall aufgeführte Messe hingewiesen. Eine Besprechung des Konzerts ist jedoch nicht erschienen.

Die Erinnerung an Posen erscheint dann noch oft in Nicolais Briefen und bleibt sogar in seinen Träumen lebendig. „Es war doch viel, viel schöner als hier" schreibt er nach der Heimkehr.

Die Wiedervereinigung mit dem Vater sollte einen äußeren Ausdruck finden in der Herausgabe des erwähnten gemeinsamen Liederheftes, in dem beide vereinigt sind. Die Lieder und Gesänge von Carl und Otto Nicolai enthalten von Otto eine Art lyrischer Szene, „Die Verwandlung", Text von Nänny, und das „Rheinische Volkslied" („Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht"), letzteres ungemein stimmungsvoll komponiert, ganz ungewohnte Weise ohne Taktvorschrift, da zu Anfang taktweise der $^2/_4$- und $^3/_4$-Takt abwechselt.

Nach Berlin zurückgekehrt, kündigt Otto wieder Privatvorlesungen über Generalbaß und Komposition an, die aber nicht zustande kamen, da nur zwei Anmeldungen einliefen. Erfolgreicher ist er sonst im Unterrichterteilen, und er verzeichnet, daß er jetzt bei Schleiermacher monatlich 20 Stunden gebe. Die Einnahme beziffert er auf $5^1/_3$ Taler, dazu von der Familie Wimmel monatlich 10 Taler für Leitung eines Singvereins, Sonnabends 7—9 Uhr, wovon ihm noch andern Tags die Ohren weh tun. Das sind seine festen Bezüge. Unbestimmte Einnahmen hat er noch aus dem Unterricht an stud. v. Münchhausen (aus Leitzkau), Leutnant von Courbière, stud. v. Bredow.[7])

„Ich werde bei Schleiermachers im Hause eine Generalbasstunde an einige Damen zu gleicher Zeit, welches lauter hübsche, junge Mädchen sind, geben; das wird mich gewiss amüsieren. Meine monatliche Einnahme ist jetzt noch sehr gering. Heute kam ein Herr von Bredow zu mir, der schon früher einmal Anteil an meinen Vorlesungen genommen hat, und hat mich dazu gedungen, seine Kompositionen (welche schlecht sind) durchzusehen und für die Verbesserung eines Bogens 1 Taler versprochen. Ich habe es natürlich angenommen."

Wie die schaffenden Künstler wohl alle, trägt er das Joch des Unterrichtgebens und aller mechanischen Beschäftigung mit großer Unlust. So seufzt er manchmal auf: „Ach Gott, wenn man doch keine Stunden zu geben brauchte!" Und wenn er meldet, daß er wieder fleißig Klavier gespielt habe mit Rücksicht auf das Konzert, das er geben wolle, setzt er hinzu, er werde wohl diese Übungen nicht lange fortsetzen, denn eigent-

lich sei Üben doch etwas schrecklich Geistloses — was natürlich nicht hindert, daß er mit voller Hingabe seinen Aufgaben gerecht wird. Wie er lebt, schildert er kurz:

„Vor Tisch, wie jeden Tag bis Mittags 1 Uhr, habe ich fleissig gearbeitet d. h. Klavier gespielt, komponiert u. s. w. Meine Stunden gebe ich immer nur nachmittags. So ist denn die erste Hälfte des Tages mein; die zweite gehört andern Leuten. Den Abend bringe ich in Gesellschaft oder im Theater, Konzert u. s. w. zu; denn wenn ich den ganzen Vormittag gearbeitet und am Nachmittag noch einige Stunden gegeben habe, dann habe ich hernach in der Regel zum Arbeiten keine Lust mehr. In dieser Ordnung lebe ich alle Tage, und die Zeit geht dabei so schnell hin, dass es mir so vorkommt, als ob ich weiter nichts täte, als aufstehen und mich wieder schlafen legen."

Die geselligen Vergnügungen nehmen allerdings keinen geringen Raum in Nicolais Leben ein, so verzeichnet er in einer Woche: Montag Musikalische Soirée beim Geheimrat Krelle, Dienstag Liedertafel, Mittwoch Soirée bei Herrn Schauß („Mad. Decker, née von Schätzel, Mantius usw. sind auch da"), Donnerstag Künstlerball („eben habe ich mein Billett gegen 3 bezahlte Taler in Empfang genommen. Dafür ist das aber auch der eleganteste Ball im Berlinischen Karneval. Ich habe sogar ein paar T ä n z e dazu komponiert" usw.), Freitag Abend Gesangstunde bei Wimmel, Sonnabend Soirée der Gebrüder Ganz oder Subskriptionsball („Wahrscheinlich werde ich den letztern besuchen, weil der ganze Hof da ist, und man sich sehen lassen muß, um nicht übersehen zu werden").

An einem Sonntag ist er wieder beim Bankier Seiffert („mit Kaskels gut bekannt"), an einem Montag dann zu einem Musikabend bei Mad. Decker („eine sehr liebenswürdige und wirklich mehr als Sängerinnen zu sein pflegen, musikalisch gebildete Frau") u. s. w.

Aber die Berliner Luft mit ihren ewigen Soiréen, Konzerten und zeremoniellen Zirkeln behagt ihm gar nicht mehr, er möchte wieder in Posen sein, wo er sich ordentlich erholt habe und daher auch zum Komponieren so aufgelegt gewesen sei. „Ich lebe hier in herzloser Freude. Die meisten Gesellschaften besuche ich nur aus Rücksichten." Ausnahmen gab es aber doch.

Im Hause Schleiermachers, des großen Erneuerers unserer Theologie, der als Prediger an der Dreifaltigkeitskirche und Professor an der Universität segensreich wirkte, fühlte sich Nicolai wohl, und dahin ging er gern. Zum Geburtstage am 21. Nov. — „die halbe Stadt gratulierte diesem sehr geschätzten

und beliebten Redner an diesem Tage" — hatte Nicolai den Studenten auf deren Aufforderung Gesänge für ein Abendständchen bei Fackelschein einstudiert. Nach dem Choral „Lobe den Herren, den mächtigen König" folgte die Motette „Gott ist mein Schild", dann ein Festgesang „Preisend lasset uns erheben" und ein Lied auf den König, sämtlich von Nicolai komponiert. Zu der sich anschließenden Festfeier war er natürlich auch eingeladen und sang bei dieser Gelegenheit auch seines Vaters Lied „Ihr lustigen Gesellen".

Auch ein kleines, zartes Herzensidyll knüpft sich an den Verkehr im Schleiermacherschen Hause. Die Tochter Hildegard betreffend schreibt Nicolai seinem Vater am 22. Nov. 1832:

„Sie ist nun schon Jahr und Tag meine Schülerin und war schon immer sehr hübsch und wird jetzt zusehends von Tage zu Tage hübscher und grösser. Sie ist 15 Jahre alt. — Was ich doch für ein närrischer Kerl bin; heute wollte mir die Hildegard das Honorar für die Stunden geben; ich nahm es aber nicht, sondern bat um die Erlaubnis danach hinschicken zu dürfen. — Ich mag das kleine Mädchen so gern und überhaupt die ganze Scheiermacher'sche Familie, dass mir der Gedanke fatal ist, mir Geld von ihr in die Hand stecken zu lassen."

Der Fortgang Nicolais von Berlin im nächsten Jahre verhinderte eine Weiterentwicklung dieser Beziehungen, und bald nach seiner Ankunft in Rom unterm 27. Febr. 1834 notierte er in sein Tagebuch, daß er von Abich den Tod Schleiermachers erfahren habe.

Und im August heißt es:

„Die Nacht habe ich soviel von Hildegard Schleiermacher geträumt. — Wie geht das zu? mir träumte, ich hätte um sie angehalten. Ist heute etwa ihr Hochzeitstag mit Graf Schwerin? Oder weiss sie etwa, dass ich ihr wirklich gut war und mir sogar manchmal der Gedanke um sie zu werben, durch den Kopf geflogen ist?"

Und nach Jahresfrist wieder gedenkt er ihrer, als er in der Frau des neu angekommenen Gesandtschaftsekretärs v. Usedom Frl. Louise Fischer wiederfindet, die im Schleiermacherschen Hause erzogen wurde. „Sie brachte mir Grüße von der ganzen Familie und nannte ausdrücklich Hildegard dabei! die jetzige Gräfin Schwerin!" Man darf dieses Ausrufungszeichen schon für einen Ausdruck der Bitterkeit ansehen, er kehrt häufig so bei Nicolai wieder. Zur Zeit aber in Berlin genoß der zweiundzwanzigjährige, warmfühlende Jüngling wohl nur die ganze Süße solch unausgesprochener Liebesempfindung im zwanglosen Umgange mit dem aufblühenden, reizvollen Mädchen.

Eine zweite gastliche Stätte, wo Nicolai gern verweilte, war das Haus des Hofrat Kemnitz, Hausvogteiplatz 4. Hier versammelten sich kunstliebende Freunde regelmäßig am Donnerstag, und nach dem Essen wurde musiziert. „Wäre ich nur erst wieder da" — schreibt er aus Rom — „und säße hinter meinem guten Donnerstagstisch bei Musik, Wein und treuen Seelen! Da würde mir nichts fehlen."

Zu den treuen Seelen, die wie Nicolai zum Teil vom Maler Stein im Kemnitzschen Stammbuch verewigt wurden, zählten Curschmann, Otto v. Tiedemann, Prediger Hartwich und Sohn, die Familien Wünsch, Kramer, Sulzer, Hainchelin.

Der Tochter des Hauses, Henriette, hat Nicolai das Lied „Puthöneken" gewidmet. Über sie schreibt er einmal dem Vater:

„Ausser dir existiert kein Mensch in Berlin, der soviel Interesse an mir nähme, als Frl. K. Sie ist nicht hübsch, sogar ziemlich alt und hässlich, aber ausserordentlich liebenswürdig und so gut, als ob es die personifizierte, vom Himmel gestiegene Güte wäre. Dabei ist sie reich. Willst du mir noch einmal eine Stiefmutter geben, so müsste es die sein; das wäre für uns beide gut."

Ein reger Briefwechsel mit ihr zieht sich durch die Jahre 1834—37.

Ein anderer Kreis, zu dem sich Nicolai hingezogen fühlte, war der der bildenden Künstler, und wie er aus allem Anregung zum Schaffen schöpfte, so auch hier. Das Künstlerfest im Jahre 1832, das er beschreibt, brachte u. a. auch Lebende Bilder, zu denen Kompositionen Nicolais gesungen wurden.

„Erstens: Das trauernde Königspaar. (Ein Bild von Lessing auf der vorigen Kunstausstellung.) Dazu wurde die Romanze Das Schloss am Meer gesungen. Zweitens: Die trauernden Juden zu Babylon. (Ein Bild vom Maler Bendemann auf der diesjährigen Kunstausstellung. Die Skizze davon bildet den Titel meiner Komposition.) Dazu wurde der Psalm An Wasserflüssen gesungen. Drittens: Ein Trinkgelage nach Pistorius. Dazu wurde das Trinklied gesungen. Nach der sehr gelungenen Vorstellung dieser lebenden Bilder wurde ein Puppenspiel (der bayrische Hiesel oder die Wilddiebe) von Menschen aufgeführt. Es machte mit der dazu gehörigen niederträchtigen Musik von 2 Violinen und 1 Bass einen ausserordentlich lächerlichen Eindruck. Nachdem ging es an den Tisch. Dabei wurde das Lied Nr. 1 von mir und ein Toast auf den König von mir gesungen. Man ass lange und trank sehr lange. Die ausgezeichnetsten Künstler waren dabei . . . Ich hatte wie alle übrigen etwas zu viel getrunken. Die letzten sind erst am folgenden Morgen zu Hause gekommen."

Die erwähnten Lieder sind als op. 17 „Gesänge für vier Männerstimmen“ erschienen und dem Verein der jüngeren Künstler zu seinem Stiftungstage gewidmet. Das Heft enthält „Ausgehalten! Kämpft sie nieder“, „Hast du das Schloß gesehen“ von Uhland, „An Wasserflüssen Babylons“ und das Trinklied „Ach, ach, ich verschmachte, schenkt ein“. Rellstab erwähnt lobend Nr. 2 und 3.

Auch zum alten Schadow stand Nicolai in freundlichen Beziehungen. Schadow gab ihm Empfehlungen nach Italien mit, und er war es auch, der als Fünfundachtzigjähriger nach Nicolais Tode in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Künste des verewigten Tonkünstlers mit ehrenvollen Worten gedachte.

Auffallend wenig berichtet Nicolai von Berliner Theater-Ereignissen, trotzdem er Oper und Schauspiel mit lebhaftem Interesse besuchte. Einigermaßen ist es damit zu erklären, daß von den Neuerscheinungen das meiste nicht der Rede wert war. Unter den 46 Neuheiten, die die Königlichen Theater im Jahre 1832 brachten, kennen wir heut nur noch zwei: „Zampa“ und „Robert der Teufel“, und auch diese eigentlich nur dem Namen nach. Nicolai erwähnt nur das Ballet „Die Fee und der Ritter“, in dem Fanny und Therese Elssler sehr schön, aber vor ziemlich leerem Hause tanzten, und eine Aufführung von Gretrys „Richard Löwenherz“, den er zum erstenmale hörte und dessen rührende Arie: „Mich brennt ein heißes Fieber“ ihm Tränen entlockte. Er zitiert sogar das Thema in Noten in seinem Brief und schreibt dazu: „Es ist doch eine herrliche Sache um eine schöne Melodie!“ Ein Ausspruch, der uns seine Empfänglichkeit für die Oper in Italien leichter verständlich macht.

Von Nicolais neuen Kompositionen finden wir in diesem Jahre noch erwähnt das II. Liederheft, op. 5, enthaltend „Wanderers Nachtlied“ („Aus der Ferne komm' ich“), „Schmerz“ („Kann mir wohl ein Lied gelingen“), „Meine Blumen“ („Ihr Blümlein alle“) — also wohl „Trockne Blumen“ aus den Müller-Liedern — „Eia, wohl mir“ („Einsam am Quelle“), die Rellstab als tief und warm gefühlt bezeichnet, wenn auch das Gefühl noch mit den Ausdrucksmitteln ringe. Er tadelt zuviel künstliche Begleitung und auffallende Harmonien, im letzten Liede das Anklingen reiner Quinten an einer Stelle.

Zwei der Lieder habe der Komponist selbst in einer Morgenunterhaltung der Gebrüder Ganz vorgetragen. Das ganze Heft ist unauffindbar. Das „Eia, wohl mir“ aber hat Nicolai später

Otto Nicolai
nach einer Lithographie von F. Bruny 1835.

Otto Nicolai
nach einer Bleistiftzeichnung von M. Stein im Kemnitz'schen Stammbuch.

nochmals als Nr. 2 der „Stammbuchblätter“ op. 34 erscheinen lassen, und dies interessiert ganz besonders, weil es die erste Berührung mit Shakespearescher Poesie bedeutet, die vereinigt mit Nicolais Musik, ihm am Ende seines Lebens den dauernden Ruhmeskranz gewinnen sollte. Findet sich der Text in der vorliegenden Form auch in keinem der Shakespeareschen Stücke, so klingt er doch an Lieder aus „Was ihr wollt“ und andern Lustspielen an und hat den Komponisten zu einer poesievollen Schöpfung inspiriert. Der schwermütige Gesang, der ohne Taktwechsel und nur in die nächsten Tonarten modulierend (C-F-G-moll, Es-dur) die Grundstimmung festhält, gehört zu dem Ergreifendsten, das in der Form des schlichten Volksliedes geschaffen ist. Das III. Liederheft, op. 11, bei Trautwein erschienen, bringt den Lieder-Zyklus „Mein Röschen“, vier Lieder für Tenor, beginnend: „Das Liebste was ich habe“, „Du hast an ihrer Brust gelegen“, „Mein Röschen seh' ich bleichen“, „Warum mein Geist so trübe“, die H. Mendel einen wahren Schatz tiefer Empfindung und Innigkeit nennt. Verschollen wie das vorige ist auch das IV. Liederheft, op. 13, das ein Lied aus der Oper „Das Rosenmädchen“, „Frühlingsglaube“ von Uhland, „Wiegenlied“, den Wechselgesang „O sag mir doch Claudine“, nach einem Auvergneschen Volksliede, und „Abschied“ („Was soll ich erst kaufen“) von Wilhelm Müller enthält. Letzteres Lied ist auch in Einzelausgaben für eine und vier Singstimmen erschienen. Sein Eingang klingt wie „Der Mai ist gekommen“, Geibels Gedicht war aber damals noch nicht gedruckt und komponiert. Die Berliner Musikalische Zeitung (Girschner) lobt namentlich Nr. 1 und 4.

Zwei Duetten für Sopran und Baß, op. 14, „O selig, wer liebt“ und „Auf ewig dein“ — letzteres, von Matthison, Eduard Devrient und seiner Frau gewidmet — bespricht Rellstab und lobt, daß beiden Stimmen Charakter und Selbständigkeit gegeben sei. Opus 15, Drei Duetten für Sopran und Baß, bringt, „Wie der Tag mir schleichet“ (nach Rousseaus „Comme le jour me dure“ aus dem „Devin de village“ von Gotter), ein sehr stimmungsvoller Zwiegesang, meist in Moll gehalten, „Willkommen, Gottes Sonne“ von Chamisso und „Die Schwalben“ von F. L. Stolberg, worin sich schon ein Motiv aus Annas Arie in den „Lustigen Weibern“ findet.

Aus dem V. Liederheft, op. 16, interessiert vor allem das oft komponierte Pagenlied aus Shakespeares „Wie es euch gefällt“ („Ein

Liebster und sein Mädel schön") mit seinem wechselnden $^2/_4$-, $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt. Die strahlende Lebensfreude, der süss-innige Liebeston, das zarte Tirelirerei des Vogelsangs und was da alles hervorklingt aus dem prächtigen Liede, lassen es zu den reizvollsten musikalischen Nachschöpfungen sich gesellen. — Allerliebst in seinem echt naiven Ton ist auch das Kinderliedchen „Reiten lassen" („Hopp, hopp, hopp, mein Kindchen") von Wackernagel, und hübsch gefällig „Das treue Mädchen" („Wo ich auch wandle") von Breuer, das auch als Duett für Sopran und Alt mit und ohne Begleitung gesungen werden kann. Das Heft enthält noch „Lebewohl" („Leb wohl, nun ist es ausgesprochen), „An die Entfernte" („Leise Wünsche steigen auf") von Herm. Köhler und das nicht uninteressante Rondino („Im öden Zimmer schleichet Furcht") von Göckert, die freilich der Zeit ihren Tribut gezahlt haben.

Das IV. Liederheft, deutsche Lieder für eine tiefe Stimme, op. 18, das unauffindbar ist, enthält „Die dankbaren Veilchen" („Kaum lief ich auf vergnügter Au"), das Lied des Gärtners aus Eichendorffs „Taugenichts", („Wohin ich geh' und schaue") und desselben Dichters „Wehmut" („Ich kann wohl manchmal singen"), „Der Wanderer" („Der Jüngling flieht das Vaterhaus"), „Bauernregel" („Im Sommer such ein Liebchen dir"). Daraus erschien nochmals wieder als Nr. 3 der „Stammbuchblätter" das Lied aus den Müller-Liedern „Wo ein treues Herz in Liebe vergeht". Nicolai hat nur die erste Strophe komponiert, C-moll, $^2/_4$, und das Ganze verbleibt einheitlich in der wehmütigen Stimmung der Klage des Müllers; diese Stimmung aber hat Nicolai auch voll auszuschöpfen gewußt. Mit den einfachsten Mitteln eines im Volkston gehaltenen Liedes, dessen Melodie vom Klavier in den natürlichsten Akkordfolgen schlicht begleitet wird, weiß Nicolai tiefe Ergriffenheit hervorzurufen, und wenn nach den herben Harmonien bei „da halten die Englein die Augen sich zu" am Schlusse auf „Ruh" das Nachspiel in C-dur anhebt, so löst sich der Schmerz in befreiende Tränen auf. Nicolais Komposition darf sich der Schubertschen ungescheut zur Seite stellen.

Noch eigenartiger ist das als Nr. 9 der Stammbuchblätter wieder aufgelegte, irrtümlich als Lied aus „Was ihr wollt" bezeichnete, ebenfalls von vielen Komponisten vertonte Lied des Amiens aus „Wie es euch gefällt" („As you like it") „Stürm, stürm, du Winterwind" in Schlegels Übersetzung.

Es ist nicht unwichtig, aus diesen Jugendarbeiten den tiefen Eindruck Shakespearescher Dichtung auf Nicolai festzustellen. Die Wahl der „Lustigen Weiber“ zur Grundlage seiner ersten deutschen Oper erscheint dann nicht mehr als ein glücklicher Zufall, sondern hervorgegangen aus dem Gefühl der Geistesverwandtschaft mit dem Dichter, zu dem er sich in jungen Tagen hingezogen fühlte, und zu dem er als reifer Künstler zurückkehrt. Nicolais Persönlichkeit gewinnt an Bedeutung, wenn wir die Fäden kennen, die von seinen Liedern zu seiner Oper führen. Das ganze Heft war Felix Mendelssohn-Bartholdy gewidmet, und auch die Neuausgaben der beiden letzten Lieder sind es, nur daß dem Namen der Doktortitel beigefügt wurde. Diese Widmung bezeugt nähere Beziehungen, die zwischen zwei Lieblingsschülern Zelters ja schließlich natürlich waren. Wie Hermann Mendel erzählt, waren diese Beziehungen aber nicht immer friedlicher Art, denn beide gerieten im Gespräch über Kunstgegenstände in der Regel hart aneinander, wobei Nicolai mit seinen rasch und leidenschaftlich rasch aufgestellten Behauptungen dem verstandesscharfen Mendelssohn mit seiner ruhigen, ironischen, besonnenen und überlegten Dialektik gegenüber nicht selten den Kürzeren gezogen haben soll, was aber eine endliche Einigung und Aussöhnung nicht hinderte.

Das erste öffentliche Auftreten Nicolais in Berlin schließt sich unmittelbar an die drei Konzerte an, die Mendelssohn im November und Dezember 1832 und im Januar 1833 zum Besten des Orchesterwitwenfonds in der Singakademie veranstaltete. Am 13. März hatte dieser seine italienische Symphonie vollendet, und am 13. April erklang Nicolais erste Symphonie in seinem ersten Konzert, das er in der Singakademie mit der Königl. Kapelle unter Leitung des Konzertmeisters Henning gab. Das Programm brachte:

1. Symphonie in C-moll
2. Tell auf der Strasse nach Küßnacht } Otto Nicolai

Szene und Arie gesungen von Hammermeister

3. Klavierkonzert in C-moll — Beethoven

gespielt von Otto Nicolai

4. Buffo-Duett a. d. Op. „Die heimliche Ehe“ — Cimarosa

gesungen von Hammermeister und Otto Nicolai

5. Ouverture zum Sommernachtstraum — Mendelssohn
6. Konzertarie „Mentre ti lascio, o figlia“ — Mozart

gesungen von Otto Nicolai

7. Konzertante (Manuskript) Spohr
gespielt von Leopold und Moritz Ganz
8. Variationen über Webers Wiegenlied Otto Nicolai
gesungen von Dem. Lentz
9. Finale a. d. Op. „Die heimliche Ehe“ Cimarosa
gesungen von Dlles. Lentz, Bötticher, Lehmann,
Herren H. Hoffmann, Hammermeister, kgl. Sängern, und Otto Nicolai.

Eintrittspreis 1 Taler.

Der gewiß nicht häufige Fall, daß sich ein Künstler an demselben Abend als Komponist einer Sinfonie, als Beethovenspieler auf dem Klavier und als Sänger vorstellt, verfehlte denn auch nicht, einiges Aufsehen zu machen. Besonders hoch angerechnet wurde Nicolai von der Kritik, daß er außer den eigenen Werken auch solche unserer Klassiker, Mozarts und Beethovens auf das Programm gesetzt hatte.

Rellstab schrieb:

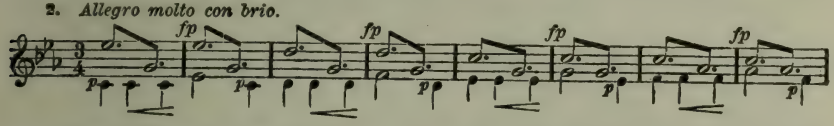
„Das Konzert war sowohl durch die mehrfachen achtungswerten Leistungen des Konzertgebers wie durch die Auswahl der ausgeführten Stücke interessant . . . Als Sänger trat Herr Nicolai mit einer Arie von Mozart auf. Was die Ausführung anbelangt, so sang Hr. N. wie ein guter Musiker; doch die eigentlich feinere Ausbildung der Virtuosität, die wir von dem Sänger auch bei einfachen Kompositionen fordern, geht ihm ab. Dasselbe lässt sich von seiner Leistung als Pianist sagen; er hatte das Konzert von Beethoven gut aufgefasst und war im Ganzen Herr der Schwierigkeiten. Doch die Vollendung, welche von der Ausführung des Virtuosen gefordert wird, fehlte; in längeren Passagen hätten wir Kraft und sicherer beherrschende Gleichheit, bei anderen Stellen ein festeres Tempo gewünscht. Dagegen wurden die Schattierungen des melodischen Ausdrucks meist mit innigem Verständnis ausgeführt; doch diese reicht nicht allein hin, sondern nur die ausgebildete Mechanik vermag es, die Hand dem Willen so pünktlich gehorsam zu machen, um das, was diese verlangt, ins Werk zu setzen. Jedenfalls hat sich Herr N. durch diese dreifache Art der Leistungen als ein junger Mann von vielem Talent gezeigt, der die Aufmunterung verdiente, mit welcher das Publikum ihn aufnahm. Ein ernstes, anhaltend fleissiges Fortschreiten wird ihn gewiss zu einem ehrenvollen Ziele führen.“

Auch über die Kompositionen spricht er sich, mit gewissen Einschränkungen, im ganzen recht freundlich aus. Bezüglich der Symphonie sagt er:

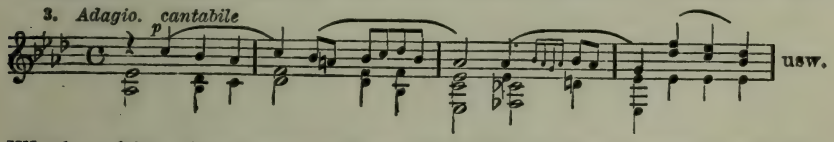
„Das Konzert begann mit einer Symphonie des Konzertgebers, in der wir zwar noch nicht jenen Fluss und Zusammenhang der Gedanken, welcher sich erst durch langes Arbeiten erwirbt, aber doch sehr viele einzeln glückliche, ja nicht selten schöne Gedanken fanden. Das erste Allegro hat einen grossen Stil; das Adagio beginnt mit einer

sehr schönen, sehr vorteilhaft für das Horn gesetzten Melodie, welche nachher mit gewandter fugierter [soll offenbar heissen figurierter] Arbeit umgeben wird; im Scherzo treffen wir einige nahe Anklänge an Beethovens Sonate in Cis-moll. Der Schlussatz ist reich an wirksamen Momenten, und besonders müssen wir den Anfang loben, jedoch ist er nicht recht eigentlich im Symphoniestil geschrieben, sondern klingt viel eher wie ein arrangiertes Finale aus einer Oper, wobei die Blasinstrumente so angewandt wären, als sollten sie das Gesangspersonal ersetzen. Beethoven und Maria v. Weber scheinen die Vorbilder zu sein, denen sich der junge Komponist am meisten anschliesst, doch finden wir, wie gesagt, manches Eigentümliche, was nur noch nicht zu Form und Gestalt gekommen ist."

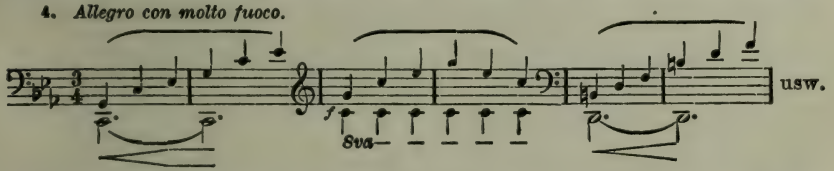
Die Symphonie beginnt mit vier starken C-moll-Schlägen auf dem ersten Viertel jedes Taktes, worauf sogleich das Hauptthema, wie in der Eroica, einsetzt.



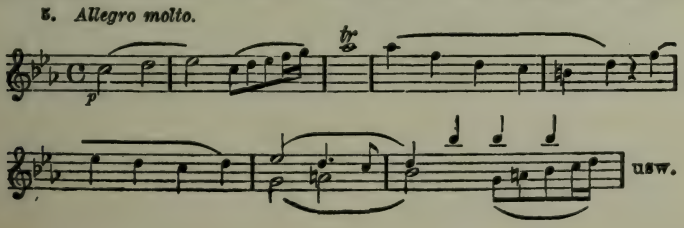
Das Thema, das uns — nur mit der Durchgangsnote im dritten Viertel der ungraden Takte — auch bei Marschner, Lortzing und Wagner (dort als Motiv des aufsteigenden Hortes) begegnet, weist sogleich auf den romantischen Charakter des



Werkes hin. Das unmittelbare Vorbild in den ersten drei Sätzen ist Beethoven, beginnt doch das Scherzo, wenn auch in



anderem Rhythmus, sogar mit den gleichen Noten wie das der 5. Symphonie. Das Finale im fugierten Stil gemahnt an Bach,



und im festlichen Ausklange wie auch in einzelnen Episoden namentlich des ersten und letzten Satzes verrät sich Weberscher Einfluß. Auffallend ist der Mangel jeglichen humoristischen Zuges bei dem jugendlichen Nicolai, während sich der Dramatiker schon hier stark ankündigt. Im spätern Leben des Komponisten spielt das von kühnem Streben erfüllte symphonische Erstlingswerk keine Rolle mehr, schon nach wenigen Jahren sieht er geringschätzig darauf hinab.

Die Szene und Arie für Baß „Tell auf der Straße nach Küssnacht" muß als eine arge Versündigung gegen Schiller angesehen werden, an dessen Worte der Text zwar teilweise anklingt, im übrigen aber in banalsten Opernphrasen verläuft. Nicolais Komposition, die mit der fast ganz übereinstimmenden Synkopenstelle beginnt, die dem Allegro der Suppéschen „Dichter und Bauer"-Ouverture vorangeht, ist wie üblich gegliedert in Rezitativ, kantables Andante und heroisches Allegro und weist auch weder nach Seite der Erfindung noch Ausarbeitung eigene Physiognomie auf, wenn auch alles gut klingt. Die für den Bariton Gustav Nauendorf geschriebene Nummer erschien als op. 22 im Druck.

Die Variationen über Webers Wiegenlied mit dem Text von Hiemer, op. 19, (ursprünglich bei Gröberschütz & Seiler, dann bei Trautwein erschienen), mit Klavier oder Orchesterbegleitung und obligatem Soloinstrument gesetzt und der mitwirkenden Sängerin Berta Lentz gewidmet, sind wesentlich interessanter. Die Veränderungen sind hier nicht nur willkürliche musikalische Verkleidungen des Themas, sie dienen vielmehr der sinnigen Ausmalung des Textes der 2. und 3. Strophe und bringen namentlich in der dritten („sie trocknen nur Tränen dir ab") Wendungen von eigener Prägung, die ungemein rührend wirken. Das Weinen lag dem Gefühl des jungen Nicolai offenbar viel näher, als das Lachen. Zum Humor hat er sich erst später, nach Überwindung vieler seelischen Schmerzen durchgerungen.

Einen Gesangshymnus mit Begleitung von Blasinstrumenten brachte Nicolai beim Dürerfeste des jüngeren Künstlervereins am 18. April 1833 im Englischen Hause zu Gehör.

Ermutigt durch den glücklichen Erfolg seines ersten Konzerts ließ Nicolai schon am 29. Mai ein zweites folgen, das „mit Allerhöchster Bewilligung" in der Garnisonkirche (Neue

Friedrichstraße) unter gütiger Mitwirkung der Mitglieder der Singakademie und der ganzen Königl. Kapelle zum Besten der Orchester-Witwen- und Waisenkasse stattfand. Das Programm brachte nur drei Nummern, deren erste dem Andenken seines verstorbenen Lehrers gewidmet war.

1. Ein Teil des Magnificat — Bernhard Klein
2. Weihnachts-Ouverture mit Chor und Orgel
3. Te Deum laudamus } Otto Nicolai

Mitwirkende: Dlles. Lentz, Bötticher und Mad. Türrschmidt.
Herren Holzmiller, Fischer (vom Königstädt. Theater), kgl. Sänger Zschiesche.
Orgel: Dlle. Spandau.

Auch mit diesen Werken fand der „wackere junge Musikus" eine freundliche Aufnahme. Über das „Te Deum", das, wie Nicolai seinem Vater schrieb, „für alle Ewigkeit bestehen sollte", aber — trotzdem es Breitkopf & Härtel vorgelegen und freundliche Beurteilung gefunden hatte — weder gedruckt wurde, noch in einem geschriebenem Exemplar mehr vorhanden ist, schrieb Rellstab:

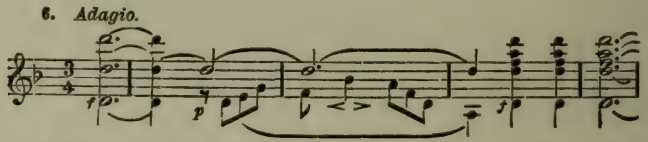
„Das Tedeum zeugt von fleissigem Studium, gebildetem Geschmack und guter Gesangskenntnis, indem die Behandlung der Singstimmen überall angemessen ist; für die Erfindungskraft des Komponisten sprechen nicht selten ganz eigentümliche Momente. Doch hätten wir gegen das Ganze einzuwenden, dass es einmal seine Formen nicht genug drängt und abrundet, und zweitens, dass es in der Instrumentation nicht mit der Kenntnis und Erfahrung behandelt ist, die der Komponist rücksichtlich des Gesanges gezeigt hat. So wird z. B. der Chor: „Per singulos dies" durch zu starke Anwendung der Blechinstrumente gedrückt, und in der darauf folgenden auf Sebastian Bach'sche Form modellierten Arie wird die Begleitung wieder so dünn, dass sie sich, zumal in der grossen Kirche fast verliert."

Die Besprechung in Girschners Musikzeitung tadelt das Überwiegen des Profanen und Theatralischen in der Komposition und die Zerstückelung des Textes in 15 verschiedene Nummern. Sie findet das „Te gloriosus Apostolorum chorus" (als Duett für Tenor und Baß gesetzt), so trivial, daß man ein fideles Studentenlied zu hören geglaubt habe. Ordinär nennt sie das „Aeterna fac" und verfehlt das „Salvum fac populum tuum", das als Baß-Arioso behandelt ist, dessen Kantilene obendrein durch starke Posaunenstöße unangenehm unterbrochen werde. Der Chor Nr. 12 sei im Opernstil geschrieben, und die darauffolgende Sopran-Arie mit Violinen con sordini würde besser in eine Passions-Musik als in ein Te Deum passen.

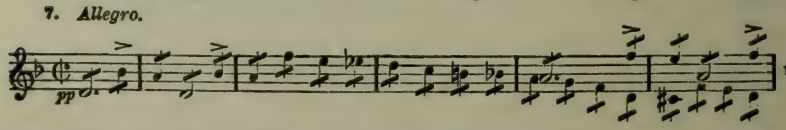
Als ganz im edlen Kirchenstile gehalten sind die Alt-Arie Nr. 7 „Tu ad liberandum“ und als das Beste im ganzen Werke das Sextett Nr. 9 „Iudex crederis esse venturus“ gerühmt. Die Worte „Miserere nostri“ seien freilich ganz dem Texte entgegen einem Pastorale ähnlich behandelt und zu sehr in die Länge gezogen. „Die Schlußfuge In te Domine speravi ist sehr wacker gearbeitet und beendigt angemessen das Werk, das im Ganzen ein nicht gewöhnliches Talent verrät. — Dem Komponisten ist als Dirigenten mehr Ruhe und kaltes Blut anzuempfehlen; er läßt sich von seiner jugendlichen Lebhaftigkeit oft noch viel zu sehr hinreißen.“

Über die Weihnachts-Ouverture, die Rellstab selbst nicht gehört hat, kann er nur nach dem Urteil sachverständiger Freunde berichten, „daß sie ein gearbeitetes, dem Kirchenstil entsprechendes, in der Form neues Werk ist, dem jedoch eine stärkere Konzentrierung zu wünschen wäre, und in welchem man zu nahe Anklänge an einige Instrumentalfiguren bemerkt haben will, die Händel häufig anzuwenden pflegt. Die Annäherung mag indessen, um dem Stück einen altertümlichen Charakter zu geben, eine absichtliche sein“.

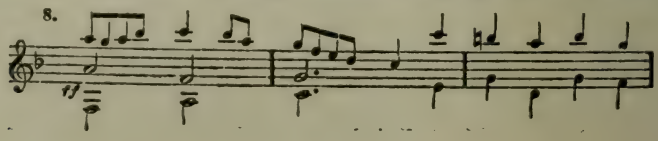
Als Motto steht auf der ersten Seite der Partitur: Jesaia Kap. IX V. 2. „Das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein großes Licht“. Dieses Wandeln in Finsternis ist durch die Molltonart, die das ganze Adagio und den ersten Teil des Allegros beherrscht, angedeutet.

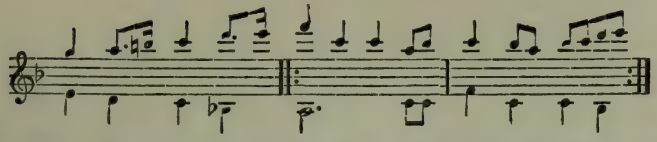


Das Allegro, das mit einem Fugenthema beginnt und später



den Choral „Vom Himmel hoch da komm' ich her“ als cantus firmus benutzt, weist mancherlei Gemeinsames mit einem ganz modernen Kunstwerk, Humperdincks Vorspiel zu „Hänsel und





Gretel“ auf. Nicolai verwendet hier außer der Orgel zum ersten Male auch den Chor in der Ouverture, ein Vorgehen, das später Meyerbeer in „Dinorah“ und Gounod in „Romeo und Julia“ auf dem Gebiet der Oper nachgeahmt haben.

Der weiteren Schicksale der Weihnachts-Ouverture, die neuerdings wieder aufgefunden und vielfach aufgeführt, sich auch heute noch als überaus wirksam erwiesen hat, wird noch gedacht werden. Jetzt sei nur vorausgenommen, daß sie in Berlin nochmals (am 14. November 1833) zur Aufführung kam, als das Streichquartett der Gebrüder Müller seinen drei Soireen auch ein großes Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses folgen ließ.

Aus den Reihen der für das Berliner Musikleben bedeutungsvollen Persönlichkeiten war am 7. April Fürst Radziwill durch den Tod geschieden. Bei der Gedächtnisfeier der Singakademie am 29. April (Crucifixus von Lotti, Mozarts Requiem und Chöre aus Faust) war Nicolai wieder als Solosänger beteiligt.

Den Sommer 1833 verbrachte Nicolai in den schlesischen Bädern. An Salzbrunn erinnert er sich nach einem Jahre, und auch ein Frauenname taucht da in freudigem Ausruf wieder auf: Ignes Marie! — Zwei Marchesinnen Olivazzi, die er mit ihrer Mutter hier kennen lernte, traf er später in Mailand wieder, und die Bekanntschaft mit der Familie des Gesandten Graf Schaffgotsch, die er in Warmbrunn gemacht hatte, konnte er bald in Florenz erneuern. [8])

Nach Berlin zurückgekehrt, zeigt er am 22. Oktober an, daß er diesen Winter noch in Berlin bleibe und wieder „Unterricht in der Musik-Wissenschaft“ erteile. (Er wohnte jetzt Mauerstraße 54 parterre). Er mochte also wohl selbst nicht vermuten, daß er schon am 10. November beim Legationsrat Balau sein Anstellungsdekret als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom erhalten würde. Nun hieß es, die Vorbereitungen zur Reise treffen.

Am 3. Dezember besuchte Nicolai zum letzten Male die Liedertafel, und am 8. fuhr er per Eilpost nach Leipzig.

Beim Abschluß dieses Zeitraumes, der die Lehrjahre unseres Meisters umspannt, muß noch der Kompositionen gedacht werden,

die, so weit es festzustellen ist, in diese Periode fallen und bisher nicht erwähnt wurden.

Zu den frühesten Schöpfungen Nicolais gehört offenbar ein ganz im Volkston gehaltenes Lied für eine oder auch vier Männerstimmen mit Klavierbegleitung: „Des Landwehrmanns Abschied“ („Mein teures Weib und Kinder mein“), dessen Anfang notengetreu sich als Refrain des Lortzingschen Polenliedes wiederfindet. Ganz ähnlich ist auch das Lied (mit Gitarre- oder Klavierbegleitung): „Napoleons Grenadier auf dem Schlachtfelde von Waterloo“ („Die Sonne steht in traurig stiller Feier“), von Carl Joh. Hoffmann.

Ferner sind noch an ungedruckten und unauffindbaren Werken zu verzeichnen: ein Heft Fugen für Klavier zu vier Händen (Nr. 1); eine Klaviersonate in C-dur (zwei- und vierhändig), mit Nr. 25 bezeichnet; „Die Ballnacht“, ein Liederkranz (Nr. 42); eine Motette „Wach auf mein Herz und singe“ (Nr. 45); ein Heft Lieder für Tenor und Cello (Nr. 51) und Lieder für vier Stimmen ohne Begleitung (Nr. 53) als Früchte des Berliner Aufenthalts.

Sechs Jahre hatte Nicolai hier gelebt, und es waren harte Jahre des Studiums und emsigen Schaffens gewesen, die trotz der glänzenden Außenseite, die ihnen der Verkehr Nicolais in ersten Kreisen der Gesellschaft verlieh, auch Jahre des Entbehrens waren. Nicht nur, daß er das „herzlose Treiben Berlins“ bitter empfindet und gelegentlich wie verzweifelt in den Ruf ausbricht: „Lebt denn in Gottes weiter Welt keine Seele, die ich mein nennen kann! Kein Herz, das für mich schlägt?!“ — Die Unstetigkeit des Vaters, die Sorge um dessen Existenz liegt schon schwer auf dem jugendlichen Sohne. Ein Brief mit verändertem Poststempel versetzt ihn in Schrecken, weil er gleich denkt, der Vater habe Posen schon wieder verlassen, und flehend schreibt er:

„O lieber, guter Vater! Fixiere dich einmal so recht! — — Halte fest! Halte fest! Und denke, der Mensch wird alle Tage älter! — Wolle einmal! Und bleibe dann dabei! Und sie tragen dich auf Händen! — Wie würde ich mich freuen! Wenn ich dann das einmal mit ansehen und stolz darauf sein könnte!!!“

Aus ähnlichen Briefen, die er in späteren Jahren an den Vater richtet, erfahren wir noch manches, was sich auf die Berliner Zeit bezieht; so schreibt er:

„Ich selbst habe mir zu jener ärmlichsten Epoche meines Lebens, als ich in Berlin meine Studien machte, durch Stundengeben mühsam

mein Fortkommen erwerben müssen, und ich war damals nur 18 Jahre . . . . . Ich habe mir ganz allein, seit meinem 15. Jahre, seit ich dir entlief, fortgeholfen — niemand hat mich unterstützt — nur manchmal das Ministerium, und solche Unterstützung muß verdient werden — kurz, ich weiß, was das Leben heißt, was es verlangt und was es bietet."

Ein andermal erfahren wir, wie er sich durch Notenschreiben — in der Nacht, denn bei Tage hatte er nicht Zeit — einen Verdienst geschafft. Und als ihm einmal in Wien ein junger Künstler klagte, daß ihm für eigene Arbeiten nur die Nachtzeit übrig bleibe, rief Nicolai aus: „Aber Sie haben doch wenigstens eine geheizte Stube und brauchen sich die erstarrten Hände nicht am Kerzenlicht zu wärmen."

So kann man sich vorstellen, daß er erhobenen Herzens die, wenn auch höchst bescheidene, doch feste Anstellung, annahm, die ihn nach Italien führen sollte, dem gelobten Lande der Kunst, dessen Besuch noch immer zur Vollendung des musikalischen Studiums als unerläßlich betrachtet wurde. Durch einen Brillantring von König Friedrich Wilhelm III. geehrt und von einem ehrenvollen Nachruf Rellstabs geleitet, begab sich Nicolai nun auf die Reise.

III. Wanderjahre.

Nach Rom.

Im Postwagen, der Nicolai zunächst nach Leipzig brachte, traf er in der Frau des Musikdirektors Elssler, Chordirektor an der Berliner Hofoper, des Bruders der berühmten Tänzerinnen, eine Bekannte, und als sie in Bitterfeld den Wagen verließ, stieg dafür der der berühmten Hornistenfamilie entstammende, von Schumann so ideal geschilderte Pianist Ludwig Schunke ein, mit dem er bis Leipzig fuhr. Im Hôtel de Pologne nahm Nicolai Wohnung und besuchte sogleich seine Freunde Raimund Härtel (den Bruder des Chefs der Firma Breitkopf & Härtel, mit Nicolai an demselben Tage geboren) und Ferdinand Stegmayer, den Vorgänger und Nachfolger Albert Lortzings als Kapellmeister am Stadttheater, hörte am Abend im Gewandhause ein Oratorium „Der Erlöser" von Karl Eduard Hering und lernte die Sängerinnen Grabau und Livia Gerhard sowie den Tenoristen Eichberger und den als Bachforscher und Gesanglehrer nachmals rühmlich bekannten Baritonisten Franz Hauser kennen. Das Orchester unter Konzertmeister Matthäi findet er trotz schwacher Besetzung („6 erste Geigen und so fort") außerordentlich brav. Im Theater hört er „Oberon" mit Mad. Just und Dem. Bekär als Rezia und Fatime, in der Euterpe eine Symphonie von Kalliwoda. Einen Abend verbringt er in der von dem Schriftsteller Herloßsohn gestifteten Tunnel-Gesellschaft, einer Vorläuferin der Schlaraffia, der auch Marschner und Lortzing ihrer Zeit angehörten. Weitere Besuche machte er bei dem bekannten Gynäkologen Jörg, dem Philosophen Chr. Weisse, bei Pohlenz, dem Direktor der Gewandhauskonzerte, bei Friedrich Hofmeister, dem Verleger, und Dr. G. W. Fink, dem Redakteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Mit dem

Thomaskantor Theodor Weinlig, dem Lehrer Richard Wagners, tauscht er Kompositionen aus, und von Ringelhardt, dem Direktor des Stadttheaters, schreibt er, er sei ein so steifer und abgezirkelter Kerl, daß er weder von sich selbst noch vom Vater habe reden können und sich mit einer steifen Visite begnügen müssen.

Das wichtigste war, daß er im Gewandhause seine „Weihnachts-Ouverture" unter Mitwirkung des Thomaner-Chors am 12. Dez. 1833 selbst dirigierte. „Sie ging gut und wurde sehr beifällig aufgenommen; ich habe sie in Berlin nicht so gut gehört," schreibt er dem Vater, (der inzwischen wirklich Posen wieder verlassen hatte und nun in Berlin lebte). Er ist überhaupt vom Leipziger Musiktreiben sehr befriedigt und findet, daß die Gewandhaus-Konzerte besser für ernstere Sachen passen, als die Berliner Schauspielhauskonzerte. Es werde hier am Schlusse immer eine ganze Symphonie gemacht, womit er auf den damals üblichen Brauch hinweist, nur einzelne Sätze einer Symphonie spielen zu lassen, oder andere Programmnummern dazwischen zu schieben. An Breitkopf & Härtel verkaufte er ein Heft Lieder für 2 Louisdors und die Weihnachts-Ouverture für ca. 50 Taler, von denen er aber einen Teil in Musikalien entnehmen muß. Das sei ihm aber ganz lieb, so käme er endlich einmal in den Besitz der Mozartschen Opern, namentlich der Don Juan-Partitur.

Von München aus hat Nicolai dann nach wenigen Tagen an Breitkopf mehrere Bestimmungen für eine Klavierausgabe der Ouverture zu vier Händen, die metronomischen Tempobezeichnungen und den Wortlaut des Titels gesandt wie folgt:

> Weihnachtsouverture für großes Orchester, einstimmigen Chor und (*ad libitum*) Orgel.
>
> Dem Königl. Preuß. Geheimen Rath und Minister-Residenten am Päpstlichen Hofe etc. etc. Herrn Ritter Bunsen in Rom ergebenst zugeeignet von Otto Nicolai. Op. 24.

Er bittet auch noch, den Druck bald beginnen zu lassen, da ihm wegen der Dedikation daran liege, bald ein Exemplar in Händen zu haben.

Um so mehr überrascht es, wenn dann Nicolai in einem Briefe aus Rom vom 21. April 1835 Raimund Härtel bittet, den Titel zu ändern und die Dedikation gänzlich auszulassen.

„Lieb wäre es mir aber doch, wenn Sie die Herausgabe dieses Werkes nicht mehr lange hinausschieben wollten. Sie haben mir auf meinen Brief vom 27. Mai v. J. keine Antwort zuteil werden lassen, ich schickte Ihnen damals die lateinische Übersetzung der Worte dieser Ouverture und muß bei meinem Wunsch, daß dieselben unterlegt

werden möchten, verharren; es ist für die Aufführung im Auslande unumgänglich nötig."

Wir werden später noch erfahren, aus welchen vorübergehenden Verstimmungen die Zurücknahme der Widmung zu erklären ist; tragikomisch aber wirkt es, daß nach all den vielen Vorbereitungen und Korrespondenzen die Ouverture überhaupt nicht gedruckt wurde, trotzdem am 18. Dez. 1834 eine nochmalige Aufführung im Gewandhause stattgefunden hatte. Eine weitere Aufführung erlebte das Werk noch im 3. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 11. März 1838. Seitdem blieb sie verschollen bis zu ihrer Wiederauffindung im Jahre 1907.

Im Tagebuch verzeichnet Nicolai unterm 14. Dez. in Leipzig „Grobes Billet von Louis Schunke" und deutet damit das komische Erlebnis an, das Schumann so lustig beschreibt. Beim Diner in einer Gesellschaft kam das Gespräch auch auf die Hörner. „Der Berliner (Nicolai) warf kurz hin: wahrhaftig, man sollte ihnen nichts zu blasen geben als c, g, e, — und: ob denn das erste Hornthema in der C-moll-Symphonie, welches doch sehr leicht, nicht greulich genug allenthalben ausfiele? Ludwig (Schunke) muckste nicht, aber eine Stunde darauf stürzte er hastig auf unsere Stube und sagte: so und so ständen die Sachen, er habe dem Berliner einen Brief geschrieben, sein Familienname wäre angetastet, er hätte ihn gefordert, auf Degen oder Pistolen gleichviel, und Florestan solle ihm sekundieren. Heraus platzten wir mit lautem Lachen. Schunke aber nahm die Sache ernsthaft und sah sich auf der Straße stark nach Gewehrläden um. Endlich nach 24 Stunden kam eine auf Packpapier geschriebene Antwort vom Berliner: er (Sch). müßte nicht recht bei Verstand sein — mit Vergnügen wolle er (der Berliner) sich mit ihm schießen, aber im Augenblick, wo Sch. die Antwort läse, hätte ihn (den Berliner) der Postillon schon längst zum Tor hinausgeblasen auf der Eilpost direkt nach Neapel u. s. w."

Das war Nicolais Abschied von Leipzig.

Am 17. Dezember trifft er in Nürnberg ein, und sein erster Weg ist zur Lorenz- und Sebalduskirche, zu den Häusern von Hans Sachs, Peter Vischer und Albrecht Dürer. Von G. Pölchau, dem Bibliothekar der Berliner Singakademie, bekannt als hervorragender Musiksammler, überbringt er eine Rolle für den Assessor v. Tucher, hält sich aber nicht weiter auf und langt schon Mittwoch, den 18. Dezember, in München an. Gewissenhaft hat er auch die Reisekosten notiert, die für die Eilpost von Berlin bis

Hof 12 Taler 16 Groschen, von Hof bis München 23 Gulden 44 Kreuzer betrugen. Im Theater sieht Nicolai zuerst „Großpapa Esslair", den gefeierten, aber schon mehr als 60jährigen Heldenspieler, und ein neues Ballet, das er schlecht findet. Im Museums-Konzert hat er nur für die Klavierspielerin Le Grand ein Wort des Lobes, „sonst alles schlecht". Im Odeons-Konzert, wo er selbst drei Lieder singt, ist das Orchester klein, das Konzert sehr schlecht. Im Theater hört er „Fra Diavolo" mit Beyer in der Titelrolle („wenig Brust, gutes Spiel, sehr hohes Falsett") und Betty Vio-Spitzeder („gute Zerline"), die er beide auch aufsucht, ebenso wie die berühmte Nanette Schechner. Das Orchester nennt er mittelmäßig, es wankte oft unter der „sehr schlechten Regenwurm-Direktion" Kapellmeister Moralts. Ferner sieht er das Lustspiel „Ein Abenteuer in der Neujahrsnacht" und ein Ballet im Bauernkostüm („Finsteres Theater"). Er besucht noch ein Konzert im „Frohsinn", wo er Franz Pentenrieder, den Komponisten einer „recht guten" Ouverture kennen lernt, über eine herrliche Musik von Ed. Rottmanner zu einem Gedicht sehr entzückt und über eine singende Dilettantin sehr entrüstet ist. In der Christnacht hört er in der Hofkapelle eine Messe von Aiblinger („nicht alt, nicht neuer Stil"), an den Feiertagen eine Messe von Abt Vogler, andere in der Michaels- und Frauenkirche. („Militärmesse, lauter lustiges Zeug gespielt ohne Gesang").

Von Musikern besucht er noch die Kapellmeister Chelard den internationalen Komponisten von „Macbeth", der ihm aus seiner neuen Oper „Die Hermannsschlacht" vorspielt („er will deutsch sein"), J. H. Stuntz und den Klarinettisten H. J. Baermann, ohne daß er irgend welche Eindrücke empfängt. Befriedigung findet er nur im Besuch der neuen Bauten (mit Riefstahl), der Glyptothek, der Pinakothek, des Königsbaues und ihrer Kunstschätze, die die Stadt dem Schönheitssinne Ludwigs I. dankt. Die Musik aber liege im Argen — er möchte hier nicht tot sein. „In Konzerten spielen und singen fast nur die Dilettanten, die sich beim Auftreten verbeugen, nach Umständen schon mit Applaus empfangen, endlich aber, auch wenn sie noch so greulich geheult haben, noch beklatschen lassen". Von hier scheint der tiefe Haß gegen alles Dilettantenwesen, der sich später bei Nicolai oft mit großer Heftigkeit äußert, zu stammen. Er zitiert u. a. einmal Goethe, der den Mephistopheles zu den Dilettanten, die er auf dem Blocksberg findet, sagen läßt: „Das find' ich recht, denn hier gehört ihr hin". — Er hat da auch die Musik-

schriftsteller im Sinne, „die sich ein großes Ansehen in der Musikwelt zu erskribeln bemüht sind“, als da sind der Berliner Winterfeld, der Heidelberger Thibaut und der Darmstädter Gottfried Weber! „Diese Herren Justiz-, Geheim-, Kammer- und weiß der liebe Gott noch was für-Räte, haben doch ihre Zeit dazu verwenden müssen, um ihr Jus, oder was es sonst sein mag, zu studieren, und nachdem sie sich in den ihnen übrigbleibenden Stunden, die andere Menschen zur Verdauung anwenden, mit der Tonkunst beschäftigten, glauben sie nun auf einer Stufe zu stehen, in dicken Büchern ihre Gelehrsamkeit auskramen und darin ausposaunen zu dürfen, daß alle lebenden Künstler Ignoranten wären, und sie allein die wahre Weisheit, freilich nicht durch Töne, aber durch Buchstaben herausgefunden hätten.“ Dieser amüsanten, jugendlich-aufbrausenden Zornentladung läßt er dann eine beachtenswerte ernste Betrachtung folgen: „Worin besteht denn die Künstlerschaft? Doch nicht darin, daß einer das Brot mit der Kunst verdient? Meiner Meinung ist der ein Künstler, der sich ganz und gar mit allem Denken und Empfinden, mit allem Eifer und mit aller Liebe, mit allem, was er ist und hat, der Kunst weiht! Und dieses Opfer seiner selbst, auch wenn er zu schwach wäre, um das Ziel zu erreichen, macht den Künstler! Das ist die Weihe! Und jene Dilettanten können doch dessen, was der Künstler dadurch empfindet, nie teilhaftig werden.“

Von der hohen Aufgabe, die er sich selbst als Künstler stellte, geben auch noch andere Aussprüche Zeugnis, die den künstlerischen Ernst und die heilige Begeisterung als Grundlage für sein Schaffen im schönsten Lichte glänzen lassen.

Abgesehen von den musikalischen, findet Nicolai auch noch andere Enttäuschungen in München. Er hat, außer den schon Genannten, mit Empfehlungs-Schreiben auch den Erbauer der herrlichen neuen Gebäude, Klenze, den Bankier Kraft und andere besucht, aber nur von dem Medailleur Voigt, einem Berliner, und seiner Frau, einer Römerin, ist er eingeladen worden, im übrigen hat er die ihm gewohnte Gastfreundschaft schmerzlich entbehrt. So sieht er dem Abgange der Post, die nur alle Sonntage fährt, mit Sehnsucht entgegen, wenn er auch meint, da München die Vorschule Italiens sein solle, werde er nicht lange wegbleiben. Nachdem er sich noch einen schönen schwarzen Anzug hatte machen lassen und einen Kassenbestand von 140 Talern festgestellt hatte, verließ Nicolai am 29. Dezember München, gelangte am nächsten Abend nach Innsbruck, und nach nächtlicher

Fahrt über den Schönberg und Brenner trifft er am Silvester in Bozen ein, von wo er ohne Aufenthalt über Trient seinem Ziele zueilt.

Am Neujahrstage 1834 ist er in Verona, wo er im Gasthof „alle due torri" Wohnung nimmt und nun die Wunder Italiens begierig in sich aufzunehmen beginnt. Großen Eindruck macht ihm das römische Amphitheater, und auch die Gedenkstätten Romeos und Julias sucht er natürlich auf. Des Abends im Teatro filarmonico hört er Donizettis „Anna Bolena" mit der Primadonna Almerinda Manzocchi („Gute Oper, wenig Rossiniaden"). Das große Theater mit seinen 5 Logenrängen imponiert ihm, aber der schändliche Spektakel unter den Zuhörern ruft seinen Zorn hervor. Zum erstenmal sieht er auch, daß das Orchester („5 Kontrabässe") ohne Kapellmeister, nur vom Vorgeiger dirigiert, spielt, „daher zuweilen Schwanken".

Am nächsten Abend ist Nicolai schon in Vicenza, eilig an den Prachtbauten Palladios vorübergehend. Nur dem Teatro olimpico stattet er einen Besuch ab. In derselben Nacht noch gelangt er nach Padua, wo er im Gasthof „alla vittoria" absteigt und am andern Tage die Schönheiten der alten Studentenstadt genießt: die Piazza delle statue, die nach Michel Angelos Plan erbaute Chiesa di Santa Giustina, die Chiesa di San Antonio mit dem Grabmal des Heiligen und seiner wundertätigen Zunge. Auch die Ausgrabungen von Antiquitäten erregen sein Interesse. Doch er darf nicht verweilen. Am 3. Januar fährt er nach Fusina, unterwegs die schönen Häuser in den Dörfern und im Gegensatz dazu die „lumpigen Menschen" bewundernd, und zu Wasser gelangt er dann nach mancherlei Prellereien der Marinaris an Isola di St. Giorgio vorüber nach Venedig, wo ihn ein gutes Gasthaus „di gran Bertagna" aufnimmt. „Noch spät einen Spaziergang auf dem herrlichen, herrlichen Markusplatz! Es ist der schönste Platz, den ich jemals gesehen habe! Napoleon hat zu seiner jetzigen schönen Gestalt viel beigetragen, und überhaupt scheint dieser große Mann ein bißchen von meinem guten Geschmack wegbekommen zu haben, da er so viel für die Verschönerung Venedigs getan hat und diese Stadt vorzugsweise liebte; so geht es mir gerade. Venedig ist eine Zauberstadt". So schreibt er in seiner kindlichen Weise an den Vater, und mit hellem Auge sieht er nun all die Köstlichkeiten, mit der Kunst und Natur „la bella Venezia" geschmückt haben: die Markuskirche mit ihren Mosaiken, die Kirche San Giovanni e

Paolo mit ihren Marmorskulpturen, die Chiesa di Frari mit Tizians und Canovas Grabmälern, San Giorgio Maggiore mit der Figur des Gekreuzigten in der Marmorsäule, Santa Maria della Salute mit dem Bild Goliaths und Davids. Durch Schadow an den Direktor der Akademie Graf Cicognara empfohlen, genießt er die herrliche Bildersammlung und macht durch Hrn. Peruchini, den Vertreter Cicognaras, auch die Bekanntschaft des Kapellmeisters der Markuskirche Giovanni Ag. Perotti und der Familie. Er findet das Benehmen der Mädchen sehr frei. „Ein Händedruck hat bei ihnen nichts zu sagen. Deshalb sind sie aber um so unverdorbener, und ihre Sittlichkeit ist gewiß um kein Jota schlechter, als die unserer Mädchen. Die Perottischen Mädel umsprangen mich mit ihrem ‚Signore Ottone' wie ein Wundertier und wollten platzen vor Lachen, wenn ich italienisch zu radebrechen anfing; dennoch verstanden wir uns sehr gut". Namentlich die zweite der drei Töchter scheint ein wärmeres Interesse erweckt zu haben, denn nach acht Tagen komponiert er für Giuditta die erste italienische Anacreontica von Vittorelli[9]), und von Rom aus noch sendet er ihr später eine zweite Anacreontica („Siedi: mi disse Amore") als musikalischen Gruß. Natürlich besucht er auch den Dogenpalast mit seinen herrlichen Sälen und die denkwürdigen Gefängnisse und Richtstätten, ferner das große Arsenal, in dem er sich übermütig Attilas Helm aufs Haupt setzt. Von musikalischen Genüssen verzeichnet er eine Messe von Perotti, und in der Chiesa di Pietà hört er eine „abscheuliche Musik", die nur von Mädchen ausgeführt wird, auch Kontrabaß und Blasinstrumente spielen sie. „Unerträgliches Weibergequackel!" ruft er ungalant aus und ist namentlich über den weiblichen Musikdirektor mit seinem Taktklatschen ganz außer sich. Auch die Gesänge der Gondoliere, die das Volkslied „La biondina in gondoletta" mißhandeln, entrüsten ihn. Im Teatro Fenice hört er Donizettis „Fausta" mit Donzelli und der Pasta. Im Theater St. Benedetto Rossinis „Cenerentola" mit der Altistin Schiazetta, die er bei Perotti auch Beethovens Adelaide und die Freischütz-Arie, ins Italienische und in andere Tonarten übertragen „doch nicht ohne Schnörkel," hat singen hören.

Nachdem er Sonntag, den 12. Januar, noch einmal mit einem Reisegefährten eine Gondelfahrt gemacht und abends in der Theater-Loge den letzten Händedruck Giudittas empfangen, reist Nicolai andern Tages über Padua, Monselice und Ferrara und kommt am 15. nachts in Bologna an, wo er in aller Eile die

eigenartigen Bogengänge der Stadt, die schiefen Türme Asinelli und Garisenda bewundert und das 1753 erbaute Liceo filarmonico besucht, wo Giuseppe Pilotti, der Lehrer des Kontrapunkts, ihn besonders interessiert. In einem großen Saale sieht er viele Musikerbildnisse, deren schönste die neuesten italienischen Sänger darstellen. „Von uns Deutschen sind kaum miserable Kupferstiche vorhanden. — Ich fragte den Kustos, ob auch ein Bild von Sebastian Bach da wäre; ja! sagte er, zeigte mir aber eines, das Bach so wenig vorstellte, wie ein Dudelsack eine Teemaschine repräsentieren kann."

Mittags schon fährt er weiter, und über Pianora und Covigliajo langt er, unterwegs schon schöne Blumen pflückend, am 18. abends in Florenz an, wo er bei Mad. Hombert („Porta russa") Wohnung nimmt. In drei Tagen durchfliegt er all die Herrlichkeiten, die hier den Italienfahrer in Entzücken versetzen. Die Uffizien mit ihrem Reichtum an Kunstschätzen, den Dom mit seiner Riesenkuppel, das Battisterio mit seinen Bronzetüren, St. Lorenzo mit den Michel Angelo'schen Skulpturen in der Kapelle der Medici, Santissima Annunziata, das Wohnhaus Michel Angelos, den „für die Ewigkeit gebauten" Palazzo Strozzi, den „wunderfesten" Palazzo Riccardi. Staunend steht auch er vor dem gewaltigen Palazzo vecchio mit seinem Turm und den den Platz schmückenden Kunstwerken; nur die musikalische Bibliothek des Großherzogs im Palazzo Pitti kann er leider nicht sehen. An Prof. Filippo Nesti und den ihm von Warmbrunn her bekannten preußischen Gesandten Graf Schaffgotsch überbringt er Briefe und wird hier auch zu Tisch geladen.

Im Teatro alla Pergola hört er eine „miserable" Oper Donizettis „Il Furioso a Domingo", in der er namentlich die Dichtung tadelt, da die tiefste Tragik stets durch nebenstehende Komik erdrückt werde; dagegen sieht er ein ziemlich gutes Stück, das erste italienische Schauspiel, im Theater Alibert. „Die Leute waren etwas ruhiger als in der Oper, weil sie sonst auch garnichts hören könnten." An beiden Abenden folgten im Theater noch Maskenbälle, die ihm aber wenig gefallen. Ein Spaziergang nach dem hochgelegenen Fiesole mit der „göttlichen" Aussicht auf Florenz regt ihn zu folgender Betrachtung an: „Wenn man die wundervollen Gebäude und Gegenden und alles, was die Natur sonst für Italien getan hat, sieht, so muß man das Land innigst lieben; aber der Verfall der Künste jetzt läßt es uns bedauern!

Auf mich macht es den Eindruck einer wunderschönen! gefallenen! Jungfrau!"

Eine Tagesfahrt am 22. Januar bringt Nicolai nach Livorno, wo ihn das lebendige Treiben am Freihafen an Memel erinnert. Abends geht er natürlich ins Theater und hört von Mercadantes „I Normanni in Parigi", einen Akt an; am andern Abend besucht er das kleine Teatro del vecchio Giardinetto, „sehr elend"! Überhaupt empfängt er von den Theatern wenig günstige Eindrücke.

„Das Orchester spielt ohne Direktor, nur der Vorgeiger gibt zuweilen den Takt an; an den meisten Theatern auf eine wahrhaft empörende Weise. So ein Tölpel von Vorgeiger stampft mit den Füßen aufs lauteste den Boden, sodaß man den Taktschlag desselben wie bei uns die große Pauke vernimmt! Er ist gewöhnlich lauter als die ganze übrige Musik. Der Souffleur sitzt in der Regel ohne Kasten mit der Mütze auf dem Kopfe in seinem Loche und schreit lauter als die Sänger, wobei auch er den Takt schlägt, sich aus seinem Loche so weit als möglich heraushebt und den Sängern auf so auffallende Weise als möglich die Worte zuruft. Am liebsten würde er gleich aus seinem Loche herausspringen und die Hauptrolle selbst agieren; da das aber nun doch nicht geht, so sucht er sich wenigstens so laut, wichtig und bemerkbar zu machen, als nur irgend möglich ist. Kurz alles ist empörend, was äußere Einrichtung anbetrifft. Die Sänger aber singen herrlich! Welche Stimmen! Welche Fertigkeit! Welche Schule! Die Italiener werden schon als Sänger geboren. Die Oper ist immer aus zwei Akten zusammengesetzt, und zwischen diesen beiden wird ein Ballet, was einen ganz anderen Charakter vielleicht hat und 2 Stunden dauert, aufgeführt, so daß man nach dem Ballet den ersten Akt längst vergessen hat. Oft führt man einen Akt aus der Oper auf und einen aus einer anderen und macht so ein Mischimaschi aus allem zusammen. Der Italiener will nur Töne hören, Menschen sich bewegen und Kulissen sehen, die Zeit tot schlagen und sich unterhalten."

Am 24. Januar abends verläßt Nicolai mit dem Dampfschiff (Fahrpreis I. Klasse 80 Lire) Livorno; trotz schönen Reisewetters wird er ziemlich seekrank und kommt am nächsten Vormittag in Civita vecchia an. „Elende Stadt". Der an straffe Ordnung und Sauberkeit gewöhnte Norddeutsche wird überhaupt vielfach durch den Anblick der schlecht gehaltenen Häuser, der unsauberen Straßen, vor allem der unordentlich und lumpig gekleideten Menschen verletzt. Nach kurzer Zeit des Aufenthalts im Lande schreibt er von Rom aus einmal seinem Vater:

„Hat ein Preuße sein Vaterland noch nicht recht geliebt und seinen König, so gehe er ins Ausland, und er wird erst erkennen lernen, was er seinem Staate schuldig ist! Bei mir war das nicht nötig; ich habe immer mein Vaterland und meinen König geehrt und

die herrliche Einrichtung Preußens verehrt; jetzt aber ist es bei mir so weit gekommen, daß ich den Hut vor dem Wappen unseres Königs jedesmal abnehme, wenn ich bei dem Hause des hiesigen preußischen Konsuls Valentini vorübergehe, an welchem es angeheftet ist! Gott erhalte Preußen und seine Könige!!" —

Der Organist.

Mit Extrapost, die Nicolai mit drei andern Reisenden zusammen genommen hatte, verließ er Sonntag den 26. Jan. 1834 frühmorgens Civita vecchia und kam nachmittags $^1/_2$4 Uhr in Rom an. „Da wir durch ein Tor in der Nähe der St. Peterskirche hineinfuhren, so sahen wir schon im Vorbeifahren etwas von diesem Gebäude aller Gebäude! Von diesem Kaiser aller Kirchen! — dessen Kuppel uns schon meilenweit entgegengestrahlt hatte." Bei Franz im Hôtel d'Allemagne am Spanischen Platze stieg er ab und suchte noch an demselben Abend im Palazzo Caffarelli, dem Gesandtschaftshotel auf dem Kapitol, seinen Chef, den Geheimrat Bunsen auf. Er wurde, wie er schreibt, freundlich aufgenommen und fand in Bunsen einen jüngern und freundlicheren Mann, als er sich vorgestellt hatte. „Man kam gerade aus dem Speisezimmer, und Mad. Bunsen wurde von dem Komponisten Neukomm geführt, in dem ich also zu meiner Freude hier gleich einen Bekannten traf." Er lernte auch gleich einige Gebräuche des Hauses kennen. „Wir sangen z. B. gemeinschaftlich einen Choral, den Mad. Bunsen auf einem eigentümlichen Instrument begleitete, welches aus Paris von Neukomm verschrieben worden ist und 3000 Francs gekostet hat. Es hat den Ton von schwachen Oboen, und der Ton kann mittelst zweier Blasebälge, die der Spieler tritt, anschwellen und abnehmen. Bei allen diesen vortrefflichen Eigenschaften dieses sogenannten Organo espressivo*) gefällt es mir doch nicht sehr. Nach dem Choral wurde ich ersucht, ein wenig zu singen und zu spielen, was ich auch tat, und zwar sang ich a vista eine Komposition von Neukomm, welche, wie die meisten Erzeugnisse dieses Komponisten, verständig und richtig, aber nicht genial und gefühlvoll war. Man geht von Bunsens immer zu guter Zeit nach Hause, so auch heute. Um 10 Uhr kam ich wieder im Gasthause an." Für den nächsten Tag war Nicolai

*) Die von Grenié 1810 erbaute Orgue expressif, das erste mit frei schwingenden Zungen konstruierte Harmonium.

zum Pranzo*) bei Bunsens eingeladen und erfuhr da zu seiner bitteren Enttäuschung, daß er keine Amtswohnung im Gesandtschaftspalaste erhalte. So war er genötigt, ein eigenes Zimmer in der Via di capo le case, unweit der Spanischen Treppe und der Villa Malta zu mieten. Zwei Tage hatte er sich bemühen müssen, ein Unterkommen zu finden, denn wegen des bevorstehenden Karnevals wimmelte es von Fremden. Die Wohnung gefiel ihm aber so wenig, daß er sie nach drei Tagen verließ und ein entlegeneres Quartier Via di Santo Stefano del Cacco 43 bezog. Hier mußte er für ein einfenstriges Zimmerchen mit Frühstück und Aufwartung monatlich 6 Scudi, für ein „ganz elendes Pianoforte“ $1^1/_2$ Scudi zahlen, so daß ihm für alle übrigen Bedürfnisse von seinem Monats-Gehalt von $13^1/_2$ Scudi nur noch 6 blieben. „Ein Scudo ist ungefähr $1^1/_2$ Taler unseres Geldes, doch hat er hier nicht mehr Wert als ungefähr 1 Taler, denn was in Berlin einen Taler kostet, das kostet hier einen Scudo“. Er muß froh sein, daß er sich so viele gute neue Sachen nach Rom mitgenommen hat, denn von seinem Gehalt könnte er sich nicht einmal ein paar Schuhe kaufen. Bunsen verspricht ihm denn auch bald, beim Minister eine Zulage vom nächsten Jahre ab zu erwirken.

„Bei alledem spiele ich in Rom eine elegante Rolle, bin in den vornehmsten Zirkeln eingeführt und amüsiere mich außerordentlich gut. Ich muß in allen Gesellschaften spielen, so wie ich in Berlin singen mußte, und ich bin auf einmal zum großen Klaviervirtuosen avanziert, ohne selbst zu wissen wie. Dabei tue ich gewöhnlich nichts als fantasieren und benutze italienische Themas zu kontrapunktischen Ideen, wodurch ich immer besondere Aufmerksamkeit errege; denn hier, wo die Musik fast immer nur eine Melodie mit ein bischen harmonischer Begleitung ist, erregt ein Fugato mehr Aufmerksamkeit und Bewunderung als bei uns der ganze Sebastian Bach.“ [Brief vom 7. März 1834 an den Vater.]

In vollen Zügen trinkt er aus dem Becher der Schönheit, den die ewige Stadt ihm darbietet, und gibt sich dem Zauber hin, der wohl Jeden erfaßt, wenn er zum ersten Male in ihren Mauern weilt. Gleich am Tage nach der Ankunft, nach einem Besuch bei Signora Fioroni, einer trefflichen Pianistin, und dem Sekretär des Prinzen Heinrich von Preußen, dem kunstsinnigen Vollard, besichtigt er noch mit H. W. Abich aus Berlin, „einem

*) Mittagessen, 5 Uhr nachmittags.

jungen Doktor der Philosophie", dem später berühmt gewordenen Geologen und Erforscher des Kaukasus, der in der zweiten Wohnung sein Hausgenosse wurde, im Mondschein das Kapitol, das Forum und das Kolosseum, wo „alle Schauer der Vergangenheit den Eintretenden umfangen. Dies ist der Ort, wo so viele Christen ihr Leben unter unendlichen Qualen aushauchten."

Tags darauf begegnet er dem Maler Lehrs aus Berlin, mit dem er sogleich die Peterskirche aufsucht, von deren Schönheit und Größe er in Briefen und Tagebuch eingehende Schilderungen aller Einzelheiten gibt. „Der Statue des heiligen Peter von Erz haben die Leute den großen Zehen schon um ein ganzes Stückchen kleiner geküßt. Von der Abgötterei der katholischen Religion bekommt man erst hier einen Begriff; dennoch bleibe ich dabei, daß die äußere Form des Gottesdienstes, schon der zum Kultus gehörenden Musik wegen, eine bessere als in unserer Kirche ist."

Den Abend bringt er beim Gesandtschaftsprediger Friedrich v. Tippelskirch zu, und mit diesem und dessen Gattin besucht er am nächsten Tage die Villa Borghese und die Sommerresidenz des Papstes (in der die Papstwahlen stattfinden, die er beschreibt). Abends ist er wieder bei Bunsen, der ihn mit der Art des Gottesdienstes bekannt macht, bei welcher Gelegenheit er zum ersten Male die Orgel in der Kapelle spielt.

Am 30. Januar sehen wir Nicolai die Schätze des Vatikans bewundern und am Abend im Teatro Valle einer Aufführung von Bellinis „Nachtwandlerin" beiwohnen. „Das Publikum ist in Rom etwas anständiger und ruhiger, und auch die Einrichtungen des Orchesters ein wenig vernünftiger, so daß man wenigstens mehr Musik als Taktklopfen und Sprechen hört. — Das Orchester war das beste, was ich bis jetzt in Italien gehört; die Sänger passabel, und die Musik italienisch, aber erträglich."

Sonntag, den 2. Februar spielte er zum ersten Male zum Gottesdienste in der Kapelle, und Tags darauf beginnt der Karneval, in dessen Freuden sich Nicolai mit jugendfroher Heiterkeit hineinstürzt. Voller Frische und Anschaulichkeit ist die Beschreibung, die er dem Vater sendet:[10])

„Der Ort, wo sich der Karneval bewegt, ist der Corso, die längste Straße Roms, welche aber nicht breiter als etwa unsere Leipziger Straße ist — o, wo will ich hin, noch lange nicht so breit und auch lange nicht so lang! — Alle Fenster und Balkone sind mit seidenen, farbigen Decken geschmückt und mit Zuschauern, welche die in zwei Reihen Wagen Vorüberfahrenden (von denen die eine Reihe abwärts,

die andere Reihe aufwärts fährt), und die zahlreiche Menge maskierte und unmaskierte Fußgänger mit kleinen Kügelchen, die mit Gips überzogen sind und Confetti heißen, werfen und von denselben wieder geworfen werden. — Auf diese Weise liefert man mit den hübschen Mädchen in den Wagen und in den Fenstern förmliche Schlachten, die nach Umständen in Galanterien endigen können. Doch wird man auch häufig so arg geworfen, daß man Schmerzen davon hat, besonders wenn die Confetti in die Augen oder Ohren fliegen. Doch im Karneval nimmt niemand etwas übel, alles geht drunter und drüber, der Teufel ist völlig los, und die rosenfarbene Laune geht nicht unter. Dabei ist die Ordnung, die der römische Plebs beobachtet, wirklich bewundernswert und das einzige, was mir von den gemeinen untern Italienern gefallen hat. In dieser engen Straße also fahren zwei Reihen Wagen, und zwischen diesen wogt noch eine dichte Masse Fußgänger, und dennoch wird niemand übergefahren. Die Ordnung ist bewundernswert, ohne daß dabei Personen sich so lästig machten wie unsere Herrn Gensdarmen bei ähnlichen Gelegenheiten tun. Die päpstlichen Soldaten, welche dabei sind, um die Ordnung zu erhalten, sind nur pro forma da, werden vom Volk ausgelacht, wenn sie sich mausig machen wollen und sind sämtlich furchtsame Hasen und Invaliden, die umfallen, wenn man sie anbläst. Überhaupt eine lächerlichere Erscheinung als dieses Priester-Militär kann es garnicht geben; ich glaube, daß eine Rotte Heidelberger oder Hallenser Studenten den ganzen Kirchenstaat mit ihren Hiebern erobern könnten, wenn er nur von seinem eigenen Militär verteidigt würde. — Daß ich gleich am ersten Tage unter den Fußgängern auf dem Karneval tüchtig umhersprang und mit Confetti warf, kannst du dir denken. Im ersten Augenblick zwar dachte ich: Gott, was ist das für ein närrisches Volk, sich so zu werfen! Aber nach einer Viertelstunde schon war ich mitten im Trubel und in den letzten Tagen einer der ärgsten von allen Künstlern. Man wird von der Manie des Karnevals ordentlich angesteckt und gebärdet sich wie närrisch. Der Spektakel fängt immer so um ein oder zwei des Mittags an und erreicht so gegen drei und vier seinen Gipfel; dann werden auf einmal mehrere Kanonenschüsse gehört, und das ist das Zeichen, daß alle Wagen den Corso verlassen und in den Nebenstraßen Platz nehmen müssen, um dem Pferderennen Platz zu machen. Das Volk stellt sich an den Seiten des Corso auf, und die Pferde ohne Reiter machen den Lauf von dem einen Ende desselben, von der Piazza del popolo ab bis zum andern. Dies sind aber ganz elende, arme, verhungerte Bestien, die kaum einen gewöhnlichen Trab laufen können, du kannst dir also vorstellen, welch ein elendes Wettrennen dies ist; dabei sind die armen Bestien aufs äußerste malträtiert, es ist ihnen Silberpapier und brennender Feuerschwamm angeklebt, wodurch sie bald zur Verzweiflung gebracht werden und ihren Lauf wütend beginnen. Ein guter Engländer aber, oder ein gutes Pferd aus unsern Ländern müßte jedesmal gewinnen. Beim Ende des Pferderennens ist es dunkel geworden, und die Masse verliert sich, um sich in den verschiedenen Theatern, welche nun alle spielen, zu ergötzen. Ganz in derselben Art wiederholt sich dies tolle Treiben täglich, nur wird es täglich noch ärger und lustiger.

Zu gleicher Zeit mit den übrigen Theatern, zuweilen aber auch erst nach Mitternacht, fangen die Maskeraden im Theater Alibert an, von denen ich drei mitgemacht habe und zwar zwei unmaskiert und eine maskiert. Sich zu maskieren, ist hier nicht schwer, und man bedarf wenig dazu. Ich hatte weiße Sommerhosen an und ein feines weißes Hemd, eine rote Schärpe um, eine rote Mütze auf und eine Maske vor; in dieser Art sind sehr viele Leute maskiert; ich hatte aber noch zwei Paar Hosen und zwei Hemden untergezogen, um mich nicht zu erkälten. — Freitags und Sonntags findet kein Karneval statt, da dies die beiden heiligen Tage der Woche sind."

Jeder einzelne Tag wird im Anfange seines Aufenthalts zu einem Ereignis, einem Erlebnis.

Den Jahrestag der Krönung von Papst Gregor XVI., dessen Inthronisation 1831 bald danach zu blutigen Aufständen im Kirchenstaat geführt hatte, die durch französische und österreichische Waffen niedergeschlagen wurden (daher auch Nicolais Verspottung der päpstlichen Soldaten), feierte man durch eine Illumination — der Kardinalswohnungen, und Tags darauf, am 6. Febr., hört Nicolai bei der großen Festfeier, bei der in Anwesenheit aller Kardinäle der Papst selbst fungiert, zum erstenmale den Chor in der Sixtinischen Kapelle, „wo man förmlich von heiligen Tönen umgeben zu sein wähnt, und wo die heiligen Schauer der Tonkunst jeden gottlosen Gedanken verjagen." Diese weihevolle Stimmung hindert aber nicht, daß er mit sehr kritischem Ohre hört und den Chorgesang etwas roh, die Soprane zu schwach findet — der Chor bestand wie seit Anbeginn nur aus Männern, nicht mehr als 30 an der Zahl, der Sopran war noch mit Kastraten besetzt, die damals schon selten waren — und über die herzzerreißenden Oktaven und Quinten im Tonsatz in Verzweiflung gerät. „Die meisten Solostücke werden indes mit einem so eigentümlichen, überaus schönen Vortrage gesungen, daß es wirklich unbeschreiblich ist. Nie werde ich vergessen, wie mir zu Mute wurde, als in der ersten Messe, der ich in der Sixtina beiwohnte, das Benedictus, welches fast immer von Solostimmen gesungen wird, intoniert wurde. (Es war das a 5 von Fazzini und wird stets eine meiner Lieblingskomposition bleiben!) Diese Art Gesang hat etwas Heiliges, was mich auch unwillkürlich bei der Ansicht gewisser älterer Bilder, namentlich Pietro Perugino und Francesco Francia anweht: sie ist aus wahrhaft religiöser Überzeugung hervorgegangen." So schreibt Nicolai in der Abhandlung über die Sixtinische Kapelle, die er 1837 unter dem Titel „Italienische Studien" in Robert Schumanns Neuer Zeitschrift

für Musik (6. Band, Nr. 11—14) von Mailand aus veröffentlichte.

Den Abend des denkwürdigen Tages verbringt Nicolai, da die Karnevalsfreude durch Regen gestört ist, zu Hause, um die Partitur der 16stimmigen Messe von Fasch zu kopieren, bevor er sie an den Abbate Santini abgibt. Am nächsten Sonntag hört er bei Bunsen von sechs Mitgliedern der Sixtinischen Kapelle, die gewöhnlich bei ihm sangen, die Lamentationen von Allegri und mehrere Motetten von Palestrina. „Sie schnörkeln immer und sind eigentlich keine guten Treffer, dennoch macht das Ganze eine herrliche Wirkung."

Am Abend vor Schluß des Karnevals ist Nicolai zum erstenmale im großen Teatro di Apollo (Tordinona) und hört „Norma", die hier unter dem Titel „La Foresta d' Irmensone" gegeben wird (da Norma kirchliche Regel bedeutet, und der Titel von der Geistlichkeit beanstandet wurde) mit den Sängerinnen Mad. Ronzi-Debegnis-Delia (Norma, „große, dicke, männliche Figur, herrliche Stimme und Methode, nur zu übertriebenes Spiel,") und Mad. Duprez („auch sehr gute Sängerin"). Die Musik gilt ihm als die beste von Bellini „sie ist wirklich gut und fast gar keine Trivialitäten darin, abgerechnet die Kadenzen".

Den letzten Tag des Faschings (11. Febr.) schildert er wieder mit Lebhaftigkeit.

„An diesem Tage findet außer den gewöhnlichen Festlichkeiten noch die des Durchzugs des Senators von Rom durch den Corso statt, welche auch am ersten Tag des Karnevals geschieht, und welcher Zug mit besonderem Pomp gemacht wird. Außerdem findet an diesem letzten Tage noch hinter dem Pferderennen die Festlichkeit der Moccoli statt, nämlich alle Personen tragen Moccoli, das sind brennende Wachslichte, und suchen sich dieselben auszublasen und wegzunehmen. Dabei ist der ganze Corso und jeder Wagen auf demselben illuminiert; das immerwährende Ausblasen eines Lichtes, was man sich soeben mit der größten Mühe angezündet hat*), setzt einen in eine Art von Wut, und manches Schimpfwort und mancher Stoß wird ausgeteilt. Doch verliert man unter diesem Ärger seine rosenfarbene Laune nicht, denn der Karneval reißt zu unwiderstehlicher Lustigkeit hin. Mit der Maskerade, welche um Mitternacht schließt, ist dieser Tag und mit ihm der Karneval geendigt, und die Italiener verlassen die Maskerade schon um elf etwa, um noch eine Stunde Zeit zum Essen zu gewinnen. Denn nach Mitternacht fangen schon die Fasten an, wo sie keine Fleischspeisen mehr essen dürfen. Darum stopfen sie nun noch in aller Eile alles mögliche hinein und essen für 40 Tage Vorrat. Dieses letzte Festo di ballo war das eleganteste im ganzen Karneval und sehr besucht; es

*) Beim Nächststehenden nämlich; Schwefelhölzer waren gerade erst aufgetaucht und noch nicht im allgemeinen Gebrauch.

war das, was ich in maschere mitmachte; fast alle Fremden waren da, und der Jubel groß. Dabei ist diese Vermischung aller Stände, des vornehmsten und des niedrigsten, welche trotzdem eine Art von Anstand behält, etwas höchst eigentümliches. — —

Schade! dachte ich um Mitternacht, daß der Karneval schon beendigt ist! ich wollte, er fänge noch einmal von vorne an! So dachte ich, obgleich der Aufwand desselben meiner Kasse ein tüchtiges Loch geschlagen hatte — und wenigstens die Hälfte meines vierteljährlichen Gehalts schon ausgegeben war!"

Den Dienst in der Kapelle versah Nicolai durchaus zur Zufriedenheit Bunsens, dessen Bemühungen seit langen Jahren auf Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik gerichtet waren.

„Nun freut euch, liebe Christengmein, und laßt uns
fröhlich springen,
Daß wir getrost und all in ein mit Lust und Liebe
singen —"

so hatte Luther einst 1524 gedichtet und in seinem „Achtliederbuch" das erste Kirchengesangbuch geschaffen, „damit das Wort Gottes auch durch Gesang unter die Leute komme". Als klassischer Gipfel der Entwickelung, welche die evangelische Kirchenmusik von diesem Ausgangspunkte aus nahm, stellen sich uns die Schöpfungen Johann Sebastian Bachs dar, in dessen Orgelphantasieen, Kantaten und Passionen der Choral auch innerhalb des freien Kunstwerks immer wieder zur rein kirchlichen Stimmung, zur gottesdienstlichen Handlung zurückführt.

Die Zeit nach ihm führte die Kirchenmusik aus der Sphäre mystischer Gläubigkeit heraus. Die galante Schreibart der Italiener, deren Oper an den deutschen Fürstenhöfen liebreichste Pflege fand, beeinflußte auch den Kirchenstil; die Aufklärungsbestrebungen taten das übrige zur Verweltlichung der Kirchenmusik. Der Gemeindegesang verfiel, die alten Kirchenlieder wurden umgearbeitet und entstellt oder durch neue, vom Geiste Luthers weit entfernte ersetzt. Verflachung und Stillosigkeit kennzeichnen die Kirchenmusik jener Zeit.

Eine neue Wendung der Dinge brachte die dritte Jahrhundertfeier der Reformation 1817 und die damit verbundene Einführung der Union, welche Lutheraner und Reformierte zu einer gemeinsamen „evangelischen Kirche" zusammenschließen und den konfessionellen Frieden zwischen beiden kirchlichen Parteien fördern sollte. Eine neue Agende, welche auch dem liturgischen und musikalischen Teil des Gottesdienstes wieder tiefern Inhalt zu geben bestimmt war, wurde ausgearbeitet unter

reger Beteiligung König Friedrich Wilhelm III. selbst.

Bunsen vor allem war eifrig mit am Werke und bemühte sich, in Rom weilende deutsche Musiker zu tätiger Mithilfe heranzuziehen; so Konrad Kocher, der 1819 nach Italien kam und in Rom durch Baini in die Schönheit des a cappella-Gesanges eingeführt wurde. Die Frucht dieser Zeit war die Schrift „Die Tonkunst in der Kirche“ (1823), deren Einleitung den Eindruck des „das höchste Ideal weit übertreffenden Kirchengesanges in der Sixtinischen Kapelle“ noch lebhaft wiederspiegelt. „Nur in den Augenblicken heiliger Ahnung konnte ich mir einen solchen Gesang dunkel vorstellen“, schreibt er enthusiastisch, während Nicolai schon beim erstmaligen Hören den gesanglichen Leistungen viel kritischer gegenübersteht.

Karl Gottlieb Reißiger, der spätere Kapellmeister am Dresdener Hoftheater, der 1823 vom Könige von Preußen die Mittel zu einer Studienreise nach Frankreich und Italien erhalten hatte, verzeichnet aus dem Jahre 1825 „Dreihundert Choräle für Bunsen“ unter seinen Werken. Sigismund Neukomm, im Jahre 1826 in Rom weilend und seitdem freundschaftlich mit Bunsens verkehrend, bearbeitete den ganzen musikalischen Teil des von Bunsen 1833 (anonym) herausgegebenen „Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuches zum Kirchen- und Hausgebrauch“ und des 1841 erschienenen Bunsenschen Buches „Die heilige Leidensgeschichte und die stille Woche. Erste Abteilung. Die Liturgie der stillen Woche mit Vorwort“. Felix Mendelssohn-Bartholdy schreibt gleich nach seiner Ankunft in Rom unterm 8. November 1830: er glaube, Bunsen habe Arbeit für ihn, die er auch gern machen wolle, wenn er es mit Gewissenhaftigkeit tun könne. Er erwähnt später, daß Bunsen gern das Gespräch auf seine Liturgie und ihren musikalischen Teil bringe, den er (Mendelssohn) sehr mangelhaft finde.

Als die Einführung der neuen Agende in Preußen 1824 den bekannten Agendenstreit heraufbeschwor und die Entscheidung nicht im Sinne Bunsens erfolgte, führte dieser im Verein mit Richard Rothe, seit 1823 als Nachfolger Schmieders Prediger an der Gesandtschaftskapelle, eine neue Liturgie ein, die im Druck erschien und zu der Friedrich Wilhelm III. selbst eine Vorrede schrieb. Der wesentliche Inhalt dieser Arbeiten wurde später ohne Namennennung in das „Allgemeine evangelische Gesang- und Gebetbuch“ vom Jahre 1846 aufgenommen.

Unermüdlich in seinen Bestrebungen, hatte Bunsen auch

Nicolai sogleich zur Mitarbeit herangezogen und ihm das im Vorjahre erschienene Choralbuch zur Durchsicht übergeben, das dieser den augenblicklichen Zwecken und Verhältnissen anpaßte. Daß es zu Bunsens Zufriedenheit geschah, bezeugt der nachstehende Brief, der auch ein Beleg für die freundlichen Beziehungen zwischen dem Minister-Residenten und seinem Organisten ist:

„Es tut mir sehr leid, lieber Herr Nicolai, daß ich gestern keine Gelegenheit gehabt, Ihnen meine Freude und meinen Dank für Ihre schöne Arbeit über die Choräle unseres Gesangbuchs auszusprechen. Ich lasse es daher heut mein erstes Geschäft sein, Ihnen zu sagen, welche große Freude ich über die mir überschickte Übersicht empfunden, und wie sehr ich wünsche, mich darüber recht bald mit Ihnen zu unterhalten. Geben Sie mir doch dazu schon heut Gelegenheit, indem Sie mir das Vergnügen Ihrer Gegenwart zum Essen 5 Uhr schenken. In der Hoffnung, daß Sie diese Bitte erfüllen werden, mit erneutem Dank Ihr ganz ergebenster

Sonntag früh. Bunsen."

Zur Charakteristik des gegenseitigen Verhältnisses und der beiden Persönlichkeiten gehören auch die Worte, die Nicolai über seinen Chef dem Vater schreibt: „Der Ruf als Frommer, den Bunsen besitzt, ist, soweit mein schwaches Auge reicht, ein wenig übertrieben. Die gute Sitte, vor und nach Tische zu beten, die in seinem Hause stattfindet, kann ich nicht lächerlich finden. Das einzige, was in dieser Art zu viel geschieht, ist, daß man bei gewissen Stellen des Gottesdienstes in unserer Kapelle knien muß, was ja aber auch jeder, wenn er will, unterlassen kann. — Bunsen hat die größte Vorliebe für alte Musik, aber eigentlich doch keinen Geschmack! Ich glaube, es wäre möglich, ihm neue Musik vorzutragen und für alte auszugeben; auch hat er so seine Autoritäten, dahin gehört z. B. Baini. Was der sagt, das ist für Bunsen ein Heiligtum. Doch ist er ein höchst schätzenswerter Mann, und ich bin mit meiner neuen Stellung recht sehr zufrieden."

Wir erkennen trotzdem schon hier die Ursachen mancher Reibungen, die später zuweilen zu offenem Kampfe zwischen Bunsen und Nicolai führen sollten. Gleich im zweiten Monat seines Wirkens sehen wir den jugendlich-temperamentvollen Organisten in starker Erregung seine unerfreulichen Erlebnisse dem Tagebuch anvertrauen: „Heute war ein unglücklicher Tag. Mittags war ich beim Prediger von Tippelskirch, der auch den Dr. Abich und die beiden Maler Henning und Mücke hingebeten

hatte, um uns Gelegenheit zu schaffen, die Stimmen derselben zu hören. Nach einem heftigen Disput bei Tisch fand sich nach Tisch, daß alle bis auf Mücke unbrauchbar sind! Damit soll ich nun einen Chor gründen! — Die übele Stellung und die Anforderungen, die man macht, da man keine Idee von Musik hat, brachten mich zu einigen heftigen Äußerungen, die vielleicht von großem Schaden für mich sein können! Wie Gott will!" Und wenige Tage später heißt es: „Vormittag Dienst und Ärger, daß Bunsen nicht wollte das neue Kyrie und Heilig singen lassen, weil er es nicht gehört, sich also musikalisches Urteil anmaßt. — Schöne Aussichten!!"

Vielleicht waren die beiden Sätze Teile einer Messe von Nicolai selbst, und er war deshalb um so empfindlicher über Bunsens Veto. — Gewiß aber waren die Schwierigkeiten, ohne angestellte Sänger einen Chor zu bilden und mit ihm etwas zu leisten, was Nicolais eigenen künstlerischen Ansprüchen genügte, nicht gering. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, wie jung die ganze Einrichtung evangelischen Gottesdienstes in Rom war.

Am 27. Juni 1819 hatte in einem zur Kapelle hergerichteten Saale des Palazzo Savelli der erste preußische Gesandschaftsprediger H. E. Schmieder zum erstenmale protestantischen Gottesdienst gehalten. 1823 hatte dann Bunsen im Palazzo Caffarelli einen ehemaligen Stall als Kapelle einrichten lassen, und dieser Raum dient noch immer, entsprechend erneut, als Gotteshaus für die evangelische Gemeinde. Den schönsten künstlerischen Schmuck bildet noch heut der von Thorwaldsen gefertigte Taufstein, zu dem Bunsen 1832 anläßlich der Taufe seiner Zwillinge ein vom Bronzegießer Hopfgarten hergestelltes Becken schenkte.

Dem Sängerchor, der sich zuerst unter dem Organisten Karl Gottlieb Freudenberg bildete, dienten als Hauptstützen die Künstler, darunter Julius Schnorr v. Carolsfeld, Hoff, Hempel und Koopmann. Da die Künstler aber oft nur vorübergehend in Rom sich aufhielten, auch nicht immer stimmbegabt und musikalisch waren, so konnten die Lücken im Chor natürlich nicht allein durch sie ausgefüllt werden, und man mußte Sänger aus anderen Kreisen, auch aus dem Handwerkerstande heranziehen, deren Schulung nicht leicht wurde.

Anfang März machte Nicolai mit Bunsen und Neukomm Besuch bei Baini. Der hochangesehene Kapellmeister der Sixtina, damals im 60. Lebensjahre stehend, war eine der eigenartigsten

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung
wird

OTTO NICOLAI,

Kapellmeister und Gesanglehrer am k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore, königl. Preußischer Musikdirector, Ehrenmitglied der musikalischen Akademien zu Rom und zu Bologna ꝛc.

die Ehre haben,

am 2ten April 1838, in den Mittagsstunden,
im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde,

ein

grosses Concert

zu geben.

Dasselbe wird aus Compositionen des Concertgebers bestehen, welche nach den Studien der verschiedenen Style der letzten drei Jahrhunderte gearbeitet sind.

Die k. k. Hof-Opernsänger: Dlle. **Lutzer**, Herr **Wild**, Herr **Staudigl**, Herr **Schober**, Herr **Binder**; das Orchester-Personal des k. k. Hof-Operntheaters; mehrere Schülerinnen des Concertgebers und mehrere Mitglieder des k. k. Hof-Opern-Chors werden bei diesem Concert gütigst mitwirken.

Inhalt.

Erster Theil: Concert spirituel.

1. **Pater noster**, achtstimmig für Solostimmen und Chor, ohne alle Begleitung. Im Styl des 17. Jahrhunderts nach altrömischen Studien. Vorbild: Palestrina.
2. **Fugirte Ouverture** für Orchester und Chor, über einen Choral, im Styl des 18. Jahrhunderts nach deutschen Studien. Vorbild Haendel.

Zweiter Theil: Theater- und Concert-Musik im neuesten Styl.

3. **Schmerz der Liebe**, Lied mit Begleitung des Violoncells und des Pianoforte, vorgetragen von dem k. k. Hof-Opernsänger Herrn **Wild** und den Professoren Herrn **Merk** und Herrn **Fischhof**.
4. **Cavatino**: »Perché non ho del vento l'infaticabil volo,« vorgetragen von der k. k. Kammersängerinn Dlle. **Henny Lutzer**.
5. **Große Symphonie** in vier Sätzen (Nr. 2. D-dur), ausgeführt von dem Orchester-Personal des k. k. Hof-Operntheaters, unter Anführung des Herrn Orchesterdirectors Hellmesberger.

Sämmtliche Stücke sind in Wien noch nicht öffentlich aufgeführt worden.

Der Anfang des Concertes ist um halb 1 Uhr (praecis). Die Kasse wird um halb 12 Uhr eröffnet.

Sperrsitze zu 2 fl. C. M. und Eintrittskarten zu 1 fl. 20 kr. C. M. sind in den Musikhandlungen des Hrn. Tob. Haslinger am Graben, des Hrn. A. Diabelli am Graben und des Hrn. P. Mechetti; in der Wohnung des [illegible] Straße zum rothen Apfel Nro. 868 im dritten Stock, und an der [illegible]

Gedruckt bey [illegible]

Konzertprogramm aus Wien.

Die preußische Gesandtschaftskapelle in Rom
im Palazzo Caffarelli zur Zeit Nicolais.

Erscheinungen unter den Tonkünstlern. Gebildet in der Schule seines Onkels Lorenzo Baini, der fest an den Überlieferungen der alten römischen Schule hielt, und des Kapellmeisters Jannaconi, wurde er 1802 in den Sängerbund aufgenommen und 1818 von diesem einstimmig zum Dirigenten gewählt. Ohne jemals Berührung mit anderer Musik gehabt zu haben, lebte er ganz in der Zeit des 16. Jahrhunderts und ging völlig in der Musik Palestrinas auf, auch in seinen Kompositionen, von denen ein zehnstimmiges Miserere als einziges Werk eines modernen Komponisten abwechselnd mit denen von Allegri und Baj während der Karwoche in der Sixtina aufgeführt wird. Sein ganzes Lebenswerk war Palestrina und nur diesem gewidmet. Es wird repräsentiert durch die „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina", die erste grundlegende Biographie des großen Meisters und Darstellung der musikalischen Epoche. Schon zu Nicolais Zeit sollte eine Gesamtausgabe der Werke Palestrinas durch Baini bei Breitkopf & Härtel veranstaltet werden, und Bunsen war darum sehr bemüht. Das Unternehmen kam aber damals nicht zustande, erst 1862 begann das Erscheinen der von de Witt, Espagne, Commer und Haberl besorgten Ausgabe, die 1903 abgeschlossen wurde. Von der näheren Bekanntschaft mit Baini hofft Nicolai sehr viel: „Die Absicht, die Manier, mit welcher die Sixtina ihre Chöre singt, recht genau zu studieren und ebenso die alten, herrlichen Palestrinaschen Werke recht kennen zu lernen, ist das einzige, was mich hier in Rom wohl festhalten wird, da es wohl das einzige sein möchte, weshalb ein deutscher Musiker nach Italien reisen muß", schreibt er dem Vater.

Wie ernst es Nicolai mit dieser Absicht war, sehen wir daraus, daß er im nächsten Jahre Bainis Schüler wurde. Aber sein musikalisches Stilgefühl war bereits in deutscher Schule so stark entwickelt, daß er die moderne Kirchenmusik der Italiener als etwas „Greuliches" empfand. Schon die Äußerlichkeit bei der Aufführung entsetzt ihn. „Auch hier [wie im Theater] wird die Musik geschlagen (battere la musica), d. h. der Takt derselben, mit einem von Papp gemachten 3 oder 4 Zoll breiten Schläger, der nur $^1/_2$ Zoll dick ist, also die Gestalt eines schmalen Brettchens hat; natürlich klatschen sie mit der breiten Seite auf das Geländer des Chors, und jeder Schlag des Dirigenten ist für den Zuhörer, der an vernünftige Art und Weise gewöhnt ist, ein Dolchstich. Klatsch! klatsch! geht das immer; noch viel ärger,

als wenn man bei uns eine Fliegenklatschmaschine erfinden wollte! Dabei spielen sie ziemlich lustiges Zeug in der Kirche. Die Musik steht in Deutschland auf einer viel höheren Stufe, und es wäre gut, daß die Italiener zu uns reisten, um zu studieren. Dennoch ist es gewiß gut für einen Deutschen, die Reise hierher zu machen. Allein die Sixtina ist wert, nach Rom zu reisen! Welche göttliche Kompositionen exekutiert man hier, und wie!!! — Wenn ich einmal nach Deutschland zurückkomme, so hoffe ich unsern Chören etwas nützlich werden zu können, wenn ich sie zu der Art, wie die Sixtina Chöre singt, ein bischen anleiten könnte. Und sonderbar! gerade ein gewisses etwas, welches ich immer in unsern Chören vermißte, habe ich hier in der Sixtina gefunden und glaube, daß durch dieses die Chöre sehr gewinnen."

Er meint damit die Markierung einzelner Viertel z. B.

die er schon immer vom Chor verlangt hatte.

Über ein Te Deum von Ravalli, das er anläßlich des Einzugs eines Kardinals in die Kirche San Pietro in vincoli (in der der „Moses" von Michelangelo steht) hört, notiert er: „Zuweilen waren gute Intentionen darin, doch war es ein Spektakel mit Pauken und glich einem Rossinischen Finale wie ein Ei dem andern. Die andern Musikstücke waren noch verrückter und unpassender für die Kirche." Und von einem Oratorium, einem Erstlingswerk von Capucci, das im Saal des Palazzo Caffarelli aufgeführt wurde, heißt es: „Chöre von 14 Männern und nichts weiter, übrigens ganz wie eine opera buffa, kein einziger gesetzter Gedanke, aber gut instrumentiert. Es ist doch was tolles!"

Musikalische Erhebung findet Nicolai immer nur in der Sixtina. So wird ihm die Karwoche zu wahrer Festzeit. Er gibt wieder eine anschauliche Schilderung der Feier in St. Peter beginnend mit der Palmsonntag-Prozession:

„Die Geistlichen, Kardinäle und Bischöfe, denen sich auch der vornehme Adel anschließt, tragen Ölzweige und Palmzweige voraus. Zuletzt wird der Papst getragen. Der Zug bewegt sich in den Vorsaal der Sixtina, deren Türen geschlossen sind, und die Jerusalem vorstellt. Dann wird mit dem Kreuz, welches vorne getragen wird, an die Türe gepocht und diese geöffnet, und so bewegt sich der Zug in die Sixtina. Das Ganze soll den Einzug Christi in Jerusalem vorstellen. — Dann wurde Messe gehalten, in welcher die Passionsgeschichte lateinisch eingeschaltet war; den Evangelist rezitierte eine schöne Baßstimme, Christus eine noch schönere und Pilatus ein Tenor. Alles Priester. — Das Volk wurde von der Sixtina [dem Chor] repräsentiert, und diese Responsorien des Volkes sind sehr schön und komponiert von Vittoria.

Die Messe war komponiert von Palestrina, das schöne Benediktus von Baini."

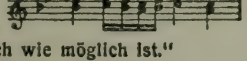
Tags darauf geht Nicolai zu Baini und erkundigt sich nach all den Stücken, die in der Karwoche gemacht werden. Dabei zeigt er ihm auch sein Graduale de beata virgine. „Er war nicht höflich, doch hat er recht. Ich wills schon besser machen." So lautet die Eintragung.

Am folgenden Mittwoch hört er eine Lamentation Palestrinas von 4 Solisten, darauf zwei andere Lamentationen, nur von einer Sopranstimme gesungen. „Doch macht es einen schönen Effekt."

„Zum Schluß wurde das Miserere von Baini a 10 voci con coro gesungen; es ist sehr schön; dennoch unterscheidet es sich durch Freiheiten merklich vom Stil Palestrinas*). Die übrigen Sachen wurden unisono nach dem Canto Gregoriano abgesungen als die Psalmen etc. — Gründonnerstag wird eine ordentliche Messe abgehalten. In dem heutigen Miserere von Baj machten sie ungeheuer viel Schnörkel, die sehr störend auf die Harmonie wirken; gestern in Bainis Komposition taten sie dies weniger. — Nach der Messe vormittags begibt sich der Papst mit einer Prozession aus der Sixtina nach der Cappella Paolina, welche in demselben Flügel [des Vatikans] ist und in welcher si mette il sepolcro d. N. S. unter Anzündung vieler, vieler Lichter. — Der gestorbene Christus ist liegend unten auf einem schönen Bilde dargestellt. — Dieselbe Festlichkeit geschieht heut auch in allen übrigen Kirchen und habe ich die Grabstellung noch im Pantheon gesehen. Des Abends nach der Trinità de' Pelegrini, wo die angekommenen Pilger und Pilgerinnen gespeist werden, nachdem ihnen vorher von den Vornehmen Roms die Füße gewaschen sind. Dies ist eine Nachahmung der Fußwaschung, welche der Papst heute vormittag in der Peterskirche an 13 Priestern vollzog, und die ich mit ansah. Wenn er ihnen die Füße gewaschen, schenkt er jedem einen Blumenstrauß, und darauf werden diese Priester gespeist, wobei der Papst sie bedient. Heute vormittag erteilt auch der Papst dem versammelten Volk von einem Altan der Peterskirche herab den Segen."

Am Karfreitag Vormittag ist er wieder, nachdem er seinen Dienst versehen, in St. Peter, wo er eine 8stimmige Motette Palestrinas „Populo meus, quid feci tibi?" hört, und des Nachmittags, nachdem er Stunden gegeben, ist er wieder dort. „Die Lamentation von Allegri ist sehr schön, das Miserere war nicht ganz von der Komposition Allegris, sondern der erste Chor von Baini. Die Sixtina detoniert doch oft greulich und macht häß-

*) Wesentlich schärfer beurteilt Nicolai das Werk im Jahre 1836: „Es ist durchaus keine gute Komposition; es sind eine große Menge unvorbereiteter Eintritte, verminderte Septimenakkorde und Dominantakkorde darin; auch sogar Melodietrivalitäten: zweimal:



was wahrhaftig so unpalestrinasch wie möglich ist."

liche Schnörkel. O mein Deutschland!" Ein Ausruf, der sich alle Augenblicke im Tagebuch findet. —

Am Ostersonntag nach Erledigung seines schon um 8 Uhr beginnenden Dienstes ist Nicolai wieder in der Peterskirche, wo heut die Funktion stattfindet und der Gesang der Sixtina sich „herrlich ausnimmt."

Die Festlichkeiten und die Girandola, das große Feuerwerk auf der Engelsburg, machen natürlich starken Eindruck auf ihn, und wieder bewundert er bei den ungeheuren Menschenansammlungen die Ordnung, die die Römer zwanglos halten.

Ein neues reizvolles Schauspiel eröffnet sich ihm am zweiten Ostertage, dem 1. April 1834, wo er mit der Künstlergesellschaft das Cervaro-Fest feiert. „Der derzeitige General ist der Maler Nerly; es ist ein tolles und geniales Treiben. Eselwettreiten, Pferdewettreiten usw. Auch Orden werden ausgeteilt; heute erhielt jeder Anwesende einen, den ich auch zum Andenken behalten werde. Cervaro ist der Steinbruch, wo die Steine zum Bau des Peter gebrochen worden sind; es sind schöne Grotten, in denen gespeist wird, d. h. sehr frugal und genial. In der Cervaro Schmollis mit v. Kügelgen, Maler."

Mit dieser knappen Darstellung schildert Nicolai das alljährliche Frühlingsfest der Ponte Molle-Ritterschaft, einer Blüte heiterer Künstlerlaune, bei der wir, der Darstellung Fr. Noacks „Deutsches Leben in Rom" folgend, ein wenig verweilen müssen.

Schon im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts hatten sich die flämischen und holländischen Maler in Rom zu einer Vereinigung zusammengeschlossen, die als „Schilderbent" (Malerbande) fast ein Jahrhundert lang bestand und der sich auch die deutschen Künstler zumeist anschlossen. Schon bei ihnen gab es charakteristische Spottnamen, lustige Zechgelage und übermütige Feste mit künstlerisch grotesken Mummereien. Ohne festen Verband trafen sich nach dem Eingehen der Schilderbent die Künstler — in erster Linie die deutschen — in Lokalen der deutschen Ecke am Spanischen Platz, der „Trattoria Lepre" (Hasenschenke) und dem Caffè Greco und Inglese, wo man in heiterer Geselligkeit verkehrte, Sendungen aus der Heimat in Empfang nahm und von wo aus man gemeinsame Ausflüge, Galeriebesuche usw. veranstaltete. Das fröhliche Leben der Künstlerrepublik erlitt durch die Revolution eine zeitweise Unterbrechung, nahm aber zu Anfang des 19. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung. Unter Gebräuchen, wie sie bei den Studenten derzeit üblich waren, führte man ein Bohèmedasein bei ausgelassenen Punschabenden mit scharmanten Mädchen, und die Festlichkeiten, die im Winter in den Künstlerateliers, im Sommer vor den Toren, beim Grabmal der Cäcilia Metella, in irgend einer Vigne oder im Tivoli abgehalten wurden, vereinigten nicht nur

alle zur bildenden Kunst Gehörenden, sondern auch die Poeten und Musiker zu freudiger Gemeinschaft.

Ein stehender Brauch des Künstlerkreises war es geworden, den wieder nach Norden heimkehrenden Freunden und Gefährten bis zum Ponte Molle (der Brücke des Milvius) das Geleit zu geben, wobei es natürlich ohne einen tüchtigen Abschiedstrunk nicht abging. Dann empfing man auch die Ankommenden bei ihrem Eintritt in die Hauptstadt der Künste, sobald sie die Tiberbrücke Ponte Molle überschritten, mit lustiger Feierlichkeit, sang ihnen „Was bringt der Vetturin?" entgegen, worauf sie die Geleitschaft in einer Osteria mit Wein zu bewirten hatten. Die Ponte Molle-Ritterschaft, die ähnlich unserer Schlaraffia eine eigene Zeitrechnung einführte, zählte ihre „Olympiaden" (Jahre) von 1813 ab, ihr Banner trug entsprechend dem römischen „Senatus Populusque Romanus" die Zeichen P. P. Q. P. (Präses Populusque Ponte mollicus) mit drei Weinflaschen und der Inschrift „Viva la foglietta". Der zu Nicolais Zeiten herrschende Generalissimus von Ponte Molle und Cervaro war der Erfurter Maler Friedrich Nerly, ein gesellschaftliches Genie von überschäumender Lebensfreudigkeit, zugleich auch ein geschickter Organisator, der seit 1829 unumschränkter Herrscher im Reiche der Künstler war. Sein Generalstab bestand aus dem Vizegeneral (Maler Konrad Blunck), dem Schiedsrichter und Nimrod (der „anerkannt unsterbliche Reinhart", genannt Reineke, der ehrliche Fuchs) und einer Anzahl anderer Würdenträger mit glänzenden Titeln, darunter auch eine Hebamme (Maler Wasmann) und ein Akkuscheur. Der von Nicolai erwähnte Orden war ein Bajocco, die kleinste päpstliche Kupfermünze mit der Inschrift „Virtuti ponte mollicae" am blauen Band, der anfangs das höfische Ordenswesen verspotten sollte, aber mit der Zeit ein wirkliches Ehrenzeichen wurde, das die Bajocco-Ritter mit Stolz trugen. Die Verleihungsdiplome waren gewöhnlich in humoristischen Knittelversen abgefaßt. Die zehn Gebote, auf die in den Bund Aufzunehmende verpflichtet wurden, lauteten: „Du sollst kein schlechtes Bildnis machen", „du sollst nicht begehren deines Nächsten Wein", „du sollst den General ehren und ihm allein dienen, auf daß du lange lebest im Ponte Molle-Reich" usw. Die Feste, denen die „Sonne von Cervaro" leuchtete, begannen frühmorgens mit der Verteilung von Eseln und sonstigen Reittieren, der General fuhr in einem als antike Biga oder als Thronbaldachin ausgestatteten großen Karren, den vier riesige Campagnaochsen mit vergoldeten Hörnern und Blumenschmuck zogen. Vor der Porta Maggiore legten alle ihre Kostüme an, die meist aus Ateliervorräten und Trödelbuden zusammengeborgt oder mit wenig Kosten und viel Genie neu hergestellt waren. Mancher trug Salatbüschel als Achselklappen, Orangen als Uniformknöpfe oder eine Artischocke auf einer Canna als Thyrsusstab. Die Gendarmen des Bajoccoordens führten Holzschwerter mit romantischen Namen, wie Rolands Durlindana, oder ritterlichen Sprüchen wie „du sollst nicht töten", trugen meist einen grellbunten Uniformfrack, einen riesigen Pappdeckeltschako und hatten zum ehrenden Andenken an ihren Führer rote Nasen. Die Truppenschau, die der General, später Präsident, umgeben von seinem glänzenden Gefolge, hielt, verlief immer zu allerhöchster

Zufriedenheit, so daß sofort an die Mannschaft ein erstes Frühstück von Salami, harten Eiern und Wein verteilt wurde. Dann bewegte sich der Zug nach dem Anioufer zu den Felsgrotten von Cervaro (auf der Straße nach Tivoli), in deren wildester und düsterster man das Orakel der Sibylle befragte. Erst nachdem sie bei den drei besten Weinen des Kirchenstaats vom Präsidenten beschworen war, stieg sie mit einem Donnerschlage aus der Tiefe empor und gab ihre bald mystisch-tiefen, bald trivial-komischen Sprüche, die sich auf die Größe Roms, die Zukunft der Ponte Molle-Ritterschaft und die ewige Pest der Kunstschreiberei bezogen, zum Besten. Danach erfolgte gewöhnlich die Verteilung des „Vielzuvielverdienstordens" und der Empfang exotischer Gesandtschaften.

Vor zahlreichem Publikum fanden dann die olympischen Spiele statt, Wettrennen, Ringkampf usw., wobei Ehrenpreise in Gestalt von „antiken" Tabakspfeifen oder Seltenheiten wie das Nachttöpfchen der Venus, die Zahnbürste der Minerva etc. ausgeteilt wurden. Die höchste Lust erregte das Lanzenwerfen nach einer überlebensgroßen Pappdeckelfigur des „Recensenten mit rotem Bart und goldner Brille", wie ihn Gaudy besungen hat, der kein Herz, sondern nur einen Magen als Zielscheibe hatte. War der papierne Feind in Fetzen geschossen, so band man seine Überreste an den Schwanz eines Esels, die dann unter Jubelgeheul durch die Bahn geschleift wurden. Den Abend beschloß, wer es noch imstande war, im Fiano, dem später bevorzugten Stammlokal der Künstlergesellschaft.

Ponte Molle stand in hoher Blüte, als Nicolai der Künstlerkolonie, aus der sich später der noch bestehende Deutsche Künstlerverein entwickelte, nahe trat. Später übernahm er die musikalische Leitung des Singvereins der Künstler, in der Ferdinand Ries sein Vorgänger gewesen war, und die nach ihm an Nicolais Freund, Ludwig Landsberg, weiterhin an Ferdinand Hiller und Karl Eckert überging.

„Lieder zu vier Männerstimmen arrangiert. Ich will eine Sammlung für deutsche Künstler machen," lautet eine Eintragung im Tagebuch. Ein andermal heißt es:

„Abends nach der Scozzese, wo die Künstler Tabak rauchen, singen und Wein trinken. Sie haben die Absicht ordentliche Männergesänge einzustudieren und wollen mich zu ihrem Dirigenten wählen. Ich will auch sehr gerne, aber ich bin den Tabakrauch und das Schreien nicht mehr gewöhnt, wenigstens tut mir jetzt nach dem heutigen Abend der Hals weh; also wird es wohl nicht gehen." Er ist aber bald darauf wieder in der Scozzese, und so wird es dann doch wohl gegangen sein. Zu vielen der Künstler trat Nicolai auch in persönliche Beziehungen zunächst zu den Berliner Malern Franz Catel (dem Begründer der Catel-Stiftung für die Erziehung von Künstlersöhnen) und Eduard

Magnus. Durch letzteren wird er in der Trattoria dell Aurora auch mit Bertel Thorwaldsen bekannnt, dem die deutschen Maler unter Nicolais Leitung am 19. Nov. ein Geburtstagständchen bringen und der unsern Musiker auch sonst öfter bei sich sieht. Bei Horace Vernet, dem Direktor der französischen Akademie in Rom, wird er eingeführt, wo er „Sinn für deutsche Musik" findet und mit der „hübschen und artigen" Tochter Louise zusammen musiziert. Auch bei Vernets Nachfolger Ingres wird einmal einen ganzen Abend nur Beethovensche Musik gemacht. Häufig verkehrt er bei dem Haupt der Nazarener, Peter v. Cornelius, der ihm „sehr gewogen" wird und vor dem er einmal sein „Herz so ziemlich ausschüttet." Wahrscheinlich bezog sich das auf die Tochter Marietta, die „offenbar für einen Künstler bestimmt, der Vater unbegreiflicherweise einem langen Kerl von Schokoladenfabrikanten geben will" — sie heiratete erst im Jahre 1855 einen Grafen Marcelli. Cornelius verlor damals Frau und Schwester innerhalb acht Tagen durch den Tod.

Mit dem Berliner Bildhauer Julius Troschel macht Nicolai gleich nach dessen Ankunft einen Spazierritt, lernt auch dessen Freund Kietz kennen. Bei den Malern Gebrüder Hottenroth verkehrt er und bei dem Kunstschriftsteller Ernst Platner aus Leipzig, der mehrere Töchter hatte. Der russische Maler F. Bruny zeichnete Nicolais Bildnis, und wurde ihm ein lieber Freund; auch der Maler Rachetti, der Flöte blies und für den Nicolai seine Norma-Variationen arrangierte, schuf ein Bild Nicolais, das leider bisher nicht zu ermitteln war. Ein frohes Wiedersehn feierte er später mit dem Stargarder Jugendfreund Hermann Kretzschmer.

Auch die schöne Fortunata, das berühmte Modell Riedels und Schadows, deren Bild er schon 1833 in der Berliner Kunstausstellung sah, („und die der Fanny Nernst so gleicht") lernt er kennen, tanzt mit ihr und sieht sie noch wiederholt in Gesellschaft; er findet sie aber nicht so hübsch, als andere es tun. Nicolai erwähnt sogar den Künstlerhund Ripete. Er fand ihn einmal beim Nachhausegehen auf dem Corso, nahm ihn mit in die Wohnung und hing ihm am andern Morgen ein Halsband um mit einem Aviso an die Deutschen, ihm einen Maulkorb machen zu lassen.

Nicht minder interessant ist der Kreis von Musikern, mit dem Nicolai in Rom in Beziehung trat. Den schon erwähnten, als Komponist unglaublich fruchtbaren, aber längst vergessenen Sigismund v. Neukomm charakterisiert er einmal sehr treffend

als „gescheuten, guten, aber höchst langweiligen und trocknen Mann, der gewiß ein ebenso guter Astronom geworden wäre, als er zufällig ein Musiker geworden ist. Er hat alles gelernt, was dazu gehört, und was sich lernen läßt, — was sich aber nicht lernen läßt, das hat er nicht!“ —

Sehr bald macht Nicolai die Bekanntschaft von Ambroise Thomas, „welcher in der Academie de France den großen Preis gewonnen hat und auch zu seiner Ausbildung hierher geschickt worden ist. Er findet aber, wie ich, daß, mit Ausnahme der Sixtina, hier nichts zu holen ist.“ Gelegentlich einer Gesellschaft bei Horace Vernet wurde ein Stück aus einem Requiem von Thomas gesungen. „Die Komposition ist voller Dissonanzen“ notiert Nicolai. Ein andermal macht er mit ihm zusammen tüchtig Musik und Thomas bringt Nicolai, während dieser an seiner D-dur-Symphonie arbeitet, die vier ersten Beethovenschen Symphonien in Partitur, „die dem andern Pensionär Elwart gehören.“ Thomas verließ bald danach Rom, kehrte 1836 nach Paris zurück, wo er erst 30 Jahre später mit „Mignon“ seinen großen Erfolg errang. In seiner Oper „Ein Sommernachtstraum“ hat auch er einen Falstaff auf die Bühne gebracht.[13])

Den berühmten Kenner und Sammler alter Musik Fortunato Santini, „der ein freundliches Gesicht macht, wenn man von ihm Musik kopieren läßt“, besucht Nicolai häufig. Er will von ihm jetzt fleißig Musik durchsehen und abschreiben lassen, um etwas gutes mitzubringen. „Er zeigte mir zwei Briefe an ihn von Zelter, die nach dessen Art mit großer Herzlichkeit geschrieben sind. Santini ist sehr eitel.“

Salvatore Meluzzi, Organist an der Kirche di Gesù, drei Jahre jünger als Nicolai, später ein namhafter Kirchenkomponist und Kapellmeister an der Kapelle Guilia di S. Pietro im Vatikan, wurde Nicolais Schüler im Kontrapunkt. Er zeigte ihm eine Komposition, für die er ihn, seinem Gewissen nach, nicht loben konnte. „Schade, er meint es recht gut,“ schreibt er, „aber hier in Rom kann man nicht lernen, wenn man nicht schon eine gute Schule durchgemacht hat.“ Nicolai beneidet ihn um seine schöne Orgel, auf der auch er gelegentlich spielt.

Einer Harfenspielerin Virginia Pardi gedenkt er gelegentlich, und eines männlichen Harfenisten Namens Graziani, der ihm einmal den Vortrag seiner Norma-Variationen verdirbt.

In einem Konzert, das mehrere Schüler und Schülerinnen zum Besten der Hinterbliebenen ihres verstorbenen Lehrers

Serletti geben, spielte auch Bériot ein Violinsolo „sehr gut" und die Malibran „sang göttlich". Nach einigen Monaten hatte Nicolai Gelegenheit, bei Horace Vernet mit beiden zusammen zu musizieren, unter anderem auch die Partie des Ottavio im Don Juan im ersten Duett mit der Malibran zu singen. „Die Malibran ist ein geniales Weib" ruft er entzückt aus, und über ein von ihr aufgebrachtes Thema komponiert er am andern Tage schnell ein Rondo ostinato zu vier Händen, das er ihr dediziert und am nächsten Abend zu Vernet mitbringt, „wo wieder tüchtig Musik gemacht wurde, doch meist nur von Bériot und der Malibran, natürlich! Die Malibran war so gütig, das für sie komponierte Stück, über das dumme von ihr aufgebrachte Thema kaum anzuhören."

Echt nicolaisch, wie er, rasch begeistert, der schönen, genialen Frau durch seine Komposition eine spontane Huldigung darbringt und, in seiner Empfindlichkeit verletzt, seinen Zorn über das „dumme" Thema ergießt. Wir erfahren noch, wie die Malibran nach ihrem Tode in Nicolais Geschick eingreift.

Auch eines spanischen Pensionärs Tomas Genoves tut Nicolai Erwähnung, der eine Oper für das Teatro Valle geschrieben hatte, die bereits in der Generalprobe ausgepfiffen wurde. Der Komponist ließ sich darauf sämtliche Stimmen ins Haus bringen, um noch Korrekturen zu machen, war aber am anderen Tage mit den Noten verschwunden, sodaß im Theater die Vorstellung ausfallen mußte. Später tauchte er wieder auf, war noch bei Nicolais Abschied von Rom im fröhlichen Kreise mit im Kolosseum und gab ihm Empfehlungen nach Bologna mit. Er kehrte dann bald nach Madrid zurück.

Am Musiktreiben in Rom hatte Nicolai — abgesehen von der Sixtina — wenig Freude. Von der Philharmonischen Gesellschaft schreibt er, daß sie die Harmonie nicht zu lieben scheine und eine „niederträchtige Musik" mache. Auch eine Quartettversammlung, „die leichte Quartetts und die nicht einmal sehr zusammen spielt, obgleich der erste Violinist, Angelini, sehr gut ist," findet wenig Beifall bei ihm. „Mozart, Haensel und Krommer, von welchen beiden letzten ich nie ein Quartett und von H. überhaupt nichts gehört hatte."

Wegen Einrichtung eines Vokal-Quartetts ist er selbst schon im März 1834 eifrig bemüht, aber erst Ende des folgenden Jahres vernehmen wir von regelmäßigen Übungen: „Wir kommen jetzt wöchentlich zweimal zusammen, einmal bei der französischen

Familie Bellay, einmal bei Bruny, wo dann Musik die Hauptunterhaltung ausmacht und wir die Annehmlichkeit haben, immer ein Quartett zu bilden. Wir singen allerlei aus allen Musikperioden, neulich zwei lateinische Hymnen aus dem 16. Jahrhundert von S. Calvisius. Sie machten einen merkwürdigen Effekt." Mad. Bellay sang dabei den Sopran, Nicolai Baß.

Als die beste Klavierspielerin in Rom bezeichnet Nicolai Madame Vanutelli geb. Girometti, mit der er viel zusammen musizierte. Ihr widmete Nicolai sein Rondo in F-dur, da sie es „exzellent" spielte.

Eine andere tüchtige Pianistin war Marietta Capalti, die Nicolai auch um ihres liebenswürdigen, bescheidenen Wesens sehr verehrte. Mit ihr spielte Nicolai zuerst am 20. März 1834 sein soeben beendetes D-moll-Rondo (als Nr. 58 bezeichnet), das wie das vorhergenannte nicht gedruckt und wohl verloren ist. Er hat es auch der Capalti gewidmet und das Manuskript „hübsch eingebunden" ihr zum Geschenk gemacht. Am 20. Mai vollendet er die am 15. April begonnene Klaviersonate in D-moll, und sogleich eilt er auch damit zur Capalti und spielt sie mit ihr. Das Werk, das wie die meisten Instrumentalkompositionen aus Nicolais Jugendzeit das Beethovensche Vorbild nicht verkennen läßt, bringt nach einem stürmischen Allegrosatz ein Presto-Scherzo mit fugiertem Trio. Das klangschöne Adagio ist auf eine schwedische Nationalmelodie aufgebaut und geht ohne Abschluß in das lebhaft figurierte Final-Allegro über, vor dessen Ende das Adagio-Thema nochmals erscheint. Die Sonate erschien später als op. 27 bei Haslinger in Wien.

Bei Marietta erklang auch probeweise zum ersten Male (24. Okt. 1834) sein einziges Kammermusikwerk, ein Streichquartett in B-dur, allerdings in sehr dürftiger Ausführung, denn es fehlte die Bratsche, und das Spiel war mangelhaft. Das Werk findet noch einmal Erwähnung in Nicolais Aufzeichnungen gelegentlich seines Konzerts am 12. April 1836, in dem zwei Sätze daraus gespielt werden. Im Druck ist es nicht erschienen und auch handschriftlich nicht vorhanden, obgleich es im Nachlaß als Quartett und im Arrangement für Klavier zu vier Händen verzeichnet steht. Mit Marietta vorzugsweise spielt er Mozart und Beethoven vierhändig, und zu ihr bringt Nicolai auch sogleich die Werke Chopins, die er durch die Hamburger Familie Slomann erhalten hat, um sie mit ihr durchzugehen. „Ein Trio schien mir nicht recht in der Form gearbeitet. Die

Notturnos aber und Mazurkas sind sehr schön," notiert er und findet überhaupt die Kompositionen sehr genial und gefühlvoll.

Persönlich begegnet sind sich Nicolai und Chopin, ohne voneinander zu wissen, jedenfalls schon im September 1828, als Chopin mit Prof. Jarocki in Berlin war und natürlich auch die Oper und die Singakademie besuchte, ohne aber weder Spontini noch Zelter kennen zu lernen. Das Leben beider Künstler, die das gleiche Geburts- und Todesjahr gemeinsam haben, bietet so manche Parallele in ihrem Lieben und Leiden, in der Art ihres gesellschaftlichen Verkehrs, in der Sorgfalt für die äußere Erscheinung bis zu den weißen Handschuhen, auf die beide so viel hielten. Aber auch als Tondichter ist ihnen manches gemeinsam, die graziöse Anmut, der fremdländische Einschlag in ihr von Haus aus rein nationales, musikalisches Empfinden, ferner die abgöttische Mozart-Verehrung; war doch für beide die Don Juan-Partitur das Buch der Bücher. Nicolais Des-dur-Etude ist offenbar unter Chopin'schem Einfluß entstanden.

Zu Nicolais Kompositionsschülern zählte u. a. Edoardo Vera, Sohn der Sängerin Carlotta Vera-Lorini, der, damals 13jährig, bereits ein ausgezeichneter Klavierspieler war und später durch seine Opern „Anelda da Messina", „Adriana Lecouvreur" und „Valeria" bekannt wurde. Auf das Unterrichtgeben war Nicolai natürlich von vornherein durch die Kleinheit seines Gehalts angewiesen. Es gab ihm aber auch mancherlei Anregung zum Schaffen und brachte ihn in die ersten Kreise der Gesellschaft. Gleich zu Beginn seines Aufenthalts in Rom hatte er das Glück, in dem Major Serre, dem kunst- und menschenfreundlichen Begründer der Waisenkolonien bei seinem Gute Maxen in der Nähe von Dresden, der 1859 auch die nationale Schiller-Lotterie zum Besten der Schillerstiftung veranstaltete, einen Schüler zu finden, der zwei Monate hindurch täglich eine Generalbaßstunde nahm, die er mit einem Scudo bezahlte. Die Frau Majorin, „eine hübsche Sächsin", sendet Nicolai auch eine hübsche Kaffeemaschine mit vollständigem Service als Geschenk, wofür er sich an ihrem Geburtstag (28. April) durch ein für sie komponiertes Notturno über dänische Volkslieder revanchiert. Der Tag wurde durch eine gemeinsame Partie nach Tivoli gefeiert.

„Es war heut ein Fest für die Bewohner. Der Papst war gekommen, um die Höhlen zu sehen, die man durch die Gebirge gemacht hat, um dem Fluß Tiber, der bei Tivoli Anio heißt und öfter Unglück macht, einen Abfluß zu verschaffen. Der Papst zeigt sich überall mit

viel Pomp. Aus der Villa d'Este — Torquato Tasso und Horaz sollen hier viel gewesen sein — sind schöne Aussichten auf die Campagna und das in der Ferne liegende Rom; die Cascaden in Tivoli sind besonders schön und größer, als die ich im Riesengebirge gesehen habe."

Das erwähnte Notturno blieb ungedruckt und befand sich auch nicht im handschriftlichen Nachlaß Nicolais. Ein Wiedersehen mit Serres, die bald darauf abreisten, sollte im Jahre 1844 auf ihrem Gute Maxen stattfinden.

Auf einem Ball bei Serres war Nicolai auch der Prinzessin Charlotte Friederike von Dänemark, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Schwerin und geschiedenen Gemahlin des Prinzen Christian Friedrich von Dänemark vorgestellt worden, die in Italien katholisch geworden war und in Rom ihr Haus zum Sammelpunkt der ganzen schönen Welt machte. Die lebensfrohe und liebenswürdige Frau, die von Nicolai gelegentlich aber auch einmal „die alte Hexe" genannt wird, zog ihn zu ihren Gesellschaften heran, und dort lernte er auch die Königin von Neapel, Christine Marie kennen, die Gemahlin Ferdinands II., nach dessen Tode das Königreich beider Sizilien vor Garibaldis Ansturm schnell zusammenbrach. An weltgeschichtliche Ereignisse erinnert ferner das Zusammentreffen mit der Prinzessin Paulina Borghese, der Schwester Napoléons, die Canova als Venus (in der Villa Borghese) verewigt hat, und ihrer schönen Tochter, der Frau v. Mortimer.

Ein zweites Heim fast fand Nicolai im Hause des Adjutanten des Prinzen Heinrich von Preußen, Generalmajor Adolf v. Lepel, der seit 1816 in Rom lebte und am 3. März 1834, schon ein Sechziger, eine Engländerin heiratete, die bald nach der Hochzeit Nicolais Schülerin im Klavierspiel wurde. Nach der Stunde, zweimal in der Woche, blieb er regelmäßig zum Pranzo dort und ritt dann mit dem Ehepaar spazieren.

Mit Lepels und dem deutschen Lehrer der Generalin namens Heuser macht er am 5. Juni einen Ausflug nach Genzano.

„Hier wurde das Blumenfest gefeiert. Das Pflaster der beiden Hauptstraßen ist mit Blumenblättern belegt, die sie zu allerhand Zeichnungen, Tempeln, Figuren u. s. w. zusammenstreuen und dann mit Wasser besprengen, damit der Wind die Figuren nicht zerreißt. Es ist sehr reizend dies Fest, und die schönen Albaneserinnen erscheinen alle in ihrem Nationalkostüm; es waren sehr schöne Frauen und Mädchen da. Hernach geht über die schönen Figuren eine Prozession weg, die wir aber nicht abwarteten."

In Lepels Hause feiert Nicolai auch den ersten Geburtstag in Italien.

„Wie traurig ist es, daß ich weder im Kreise meiner Verwandten diesen Tag zubringen kann, noch auch nur von ihnen einen Brief oder Zeichen von Teilnahme erhalte! Gerade die Dinge, die mich im Leben am meisten glücklich machen würden, muß ich entbehren! Vielleicht hat mir Gott vorbehalten im spätern Alter die Freuden des Familienlebens genießen zu können."

Und mit Wehmut erfüllt es ihn, daß er die Freuden, die er so gern im Kreise seiner Angehörigen suchen möchte, unter fremden Leuten finden müsse. Zum Glück gab es überall Menschen, die seinen Wert erkannten und ihn mit Liebe umgaben, und so konnte er auch sein 24. Lebensjahr im frohen Kreise beschließen. Der General hatte ihn zu Tisch geladen und dazu Frau v. Berg aus Dresden, die Gräfin Moltke aus Kopenhagen und deren Begleiterin Frl. v. Woltersdorf, ferner den schon genannten Sekretär des Prinzen Heinrich, Vollard, und dessen „niedliche" Frau.

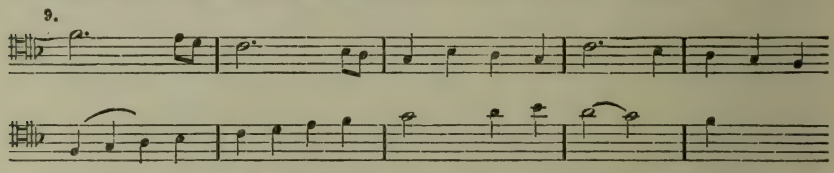
„Wir waren sehr vergnügt. Der General hatte die Aufmerksamkeit gehabt, einen Kuchen mit meinem Namenszug machen zu lassen. — Nach Tisch mit ihnen ausgeritten und abends wie gewöhnlich mit ihnen gefahren. Sie fahren dann immer erst in ein Café, um etwas Eis zu nehmen, und bringen mich alsdann entweder nach Hause oder wo ich sonst noch hin will. Heut Abend fuhr ich zu der Familie Conti, ich wußte, daß man, wie immer, hier Karten spielen würde und wollte aus meinem heutigen Glück eine Art von Schluß auf das zukünftige Lebensjahr ziehen. Ich gewann am Anfang sogleich; verspielte aber alsdann nicht nur das Gewonnene, sondern auch was ich bei mir hatte, zwei Scudi. Möchte dies weder ein Bild des nächsten Jahres noch meines Lebens überhaupt sein!!"

Das Haus der Signora Fioroni wurde eine musikalische Heimstätte für Nicolai. Ihr bringt er von seinem F-dur-Rondo, die ersten zwei Bogen gleich nach der Niederschrift, und mit ihr spielt er das am Morgen des 26. Febr. 1834 vollendete Werk am Abend schon bei Sigra. Benaglia. Das Rondo, das er als Nr. 57 aufführt, ist weder gedruckt, noch handschriftlich vorhanden. Bei der Fioroni fanden auch die Übungen eines Vokalquartetts statt, von dem Nicolai hoffte, daß es die Grundlage einer Akademie sein werde. Die Teilnehmer blieben aber nach und nach aus. „Die Italiener haben keinen Fleiß und Ausdauer", klagt er.

Eine Klavier-Etude pour exercer les petits doigts beendete Nicolai am 21. Juni (1834), und gleich darauf beginnt er die Komposition des 54. Psalms für 10 Singstimmen. Noch vor der Vollendung zeigt er ihn Baini, der ihn gleich auf einige Oktaven aufmerksam macht, aber auch viel Gutes über die Arbeit

sagt: „C' è una delle migliori cose, che ho vedute da voi altri tramontani." Ende Juli ist die Arbeit fertig gestellt, und nachdem sie Baini nochmals durchgesehen und Nicolai wieder noch manches geändert hatte, sandte er die eigenhändige Partitur an die Singakademie in Berlin, wo sie sich noch befindet, und wo das Werk auch gesungen wurde. Der Psalm, auf den lateinischen Text „Deus in nomine tuo salvum me fac", ist für zwei fünfstimmige Chöre (Sopran, Alt, Tenor und geteilte Bässe) und Orgel-Fundament (mit beziffertem Baß) gesetzt, im strengen Stil, höchst künstlich im Satz unter Verwendung aller polyphonen Formen. Quinten und Oktaven sind nunmehr streng vermieden, und mit Ausnahme zweier Stellen, wo er mit Absicht einmal die beiden Bässe unisono gehen läßt, zuletzt um in der Tripelfuge den Eintritt des zweiten Themas hervorzuheben, erklingen immer zehn verschiedene Stimmen. Eine Probe seiner Art von Kritik und Analyse eigener Werke gibt er in einem an den Vater gerichteten Briefe, worin er schreibt:

„Die beiden Stücke, die ich in diesem Psalm für die besten halte, sind erstens das fünfstimmige Voluntarie (Nr. V.). Es ist beinahe eine Doppelfuge zu nennen, wenigstens sind die beiden Themas,



aus denen das Stück gebildet ist, so gearbeitet, daß sie übereinander passen. Da es mir aber bei diesem fünfstimmigen Solo weniger darauf ankam, eine Fuge zu schreiben, als einen angenehmen Effekt hervorzubringen, so ist das Stück nur im fugierten Stil geschrieben und von strengen Beantwortungen nicht die Rede.

Zweitens: die Schlußfuge „Sicut erat in principio" (Nr. VIII.); sie ist eine dreifache. Zu Anfang werden die drei Themas jedes einzeln dem Hörer vorgeführt. Dann folgt eine einfache Fuge für den ersten Chor allein über das erste Thema. Dann wird das zweite Thema dem Gedächtnis wieder vorgerufen, und nun entspinnt sich erst die dreifache Fuge, indem der erste Chor eine Doppelfuge über II u. III und der zweite Chor eine einfache über Thema I singt. Dann kommen 7 freie Takte. Dann singt der zweite Chor Imitationen über das Thema III, welche durch den ersten Chor beantwortet werden. Dann tritt der Orgelpunkt ein, über welchen zugleich alle drei Themas vereinigt liegen. Nach dem Orgelpunkt kommt, ebenfalls noch aus den Themas gebildet, der Schluß. Die Stücke, die ich für schwach halte, sind erstens Nr. VI (Quoniam) weil es, obgleich es gewiß größern Effekt in diesem Psalm macht, als die übrigen Nummern, nicht kirchlich genug ist und auch

dem Sinne der Worte nicht genug angemessen. Zweitens Nr. VII (Gloria). Ich dachte mir diese drei Fermaten so wie drei Heiligenscheine um das Haupt des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes; es scheint mir aber nicht gelungen zu sein. — Die übrigen Stücke halte ich für nicht schlecht und möchte besonders noch Nr. III (Ecce enim) als gut nennen."

Dieses homophon gehaltene, sehr melodiöse „Ecce enim", von dem Nicolai meint, daß es dem Vater am meisten zusagen würde, ist als einziges Bruchstück (mehrfach abweichend von der Partitur, ganz a cappella gesetzt, ohne Fundamentalbaß) auch im Druck erschienen als Musikbeilage zur Wiener Musikzeitung 1842. Eine Abschrift des Psalms verehrte Nicolai am 25. August Bunsen zu seinem Geburtstage, und das Voluntarie arrangierte er dann noch für Mad. Bunsen vierhändig. Eine teilweise Aufführung fand in Nicolais Konzert mit nur eigenen Kompositionen am 30. Nov. 1845 in Wien statt.

Interessant ist eine Bemerkung in einem andern Brief vom Jahre 1835 über das Werk:

„Einen großen Fehler hat diese Arbeit, der aber durch das Ganze geht, und den ich jetzt, nach genauer Kenntnis der Sixtina nicht mehr machen würde. Er liegt in der Berechnung der Stimmenverhältnisse. Ich teile die Fehler in zwei Klassen, Schüler- und Feldherrn-Fehler. Über die ersten glaube ich (?) hinaus zu sein; der vorliegende gehört zur zweiten Klasse."

Ein Ausflug nach Frascati mit dem hannöverschen Geschäftsträger, dem kunstfreundlichen Diplomaten Chr. Aug. v. Kestner, dem Sohne von Goethes Lotte, läßt ihn von dortigen Mädchen zwei Volkslieder „fischen", über die wir aber sonst nichts weiter wissen. Merkwürdig ist ihm, daß das Frascataner Volk seine Lieder mehrstimmig und oft auch zwischen den Stimmen und Solos wechselnd fast opernartig singt. „Es ist doch viel mehr harmonisches Talent in diesem Volk als bei unsern Bauern."

Bei der Feier von Königs Geburtstag (3. August), der durch ein gemeinschaftliches Essen der preußischen Künstler in einer Osteria am Corso unter Nerlys Oberkommando festlich und sehr vergnügt begangen wurde, sang man auch einen Toast von Nicolai. „Das war doch einmal deutsches Zusammensein! Gott erhalte unsern König", notiert er danach.

Tags darauf siedelt Nicolai für einen Monat nach Frascati über, wo er nahe der Villa Piccolomini, in der Bunsens und Tippelskirchs wohnen, ein Häuschen mietet — für 6 Scudi — und hier beendet er am 7. August die als op. 25 gedruckte

Fantaisie et Variations brillantes sur des motivs de l'opéra La Norma di Bellini pour le Pianoforte avec Accompagnement (ad. lib.) d'Orchestre ou de Quatuor, composée et très-respectueusement dediée à Son Altesse Royale Madame la Princesse Guillaume de Prusse née Princesse de Saxe-Weimar par Othon Nicolaï."

Prinzeß Wilhelm, der das Werk gewidmet ist, die spätere Kaiserin Augusta, wird von Nicolai in einem Brief einmal „meine Schönheit" genannt, und aus der Ferne noch wirkt die Schönheit befruchtend auf ihn. Die Veranlassung zur Entstehung des Stückes gab vielleicht ein Besuch der Festa dei fuochetti im Amphitheater des Augustus (dem heutigen Corea, wo die großen Orchesterkonzerte stattfinden), wonach er schreibt: „Die Bellinischen Melodien sind doch herrlich, wenn auch vieles Charakterlose in seinen Opern ist. Für Orchester arrangiert, ohne Handlung, ist es wirklich was sehr Schönes." Die Themen der „Casta diva" und die Arie des Orovist, die damals die ganze Welt in Entzücken versetzten, sind hier im sogenannten brillanten Stil variiert.

Eine schon in Rom angeknüpfte Bekanntschaft mit einer Marchese d'Aracieli und ihrer Tochter Amalia, der er Klavierstunde gibt gegen Übungen in der französischen Konversation, wird in Frascati fortgesetzt, und er komponiert in dem befreundeten Hause gelegentlich einen Walzer, von dem nichts weiteres bekannt ist.

Eine neue interessante Persönlichkeit tritt in den Kreis von Nicolais Umgebung mit Heinrich Abeken, der im Herbst 1834 Tippelskirchs Nachfolger als Gesandtschaftsprediger wurde und gleich bei seiner Ankunft Nicolai eine Freude machen konnte, indem er ihm aus Berlin von Türrschmidt ein Bild Bernhard Kleins mitbrachte. Auch vom dienstlichen Standpunkt aus war ihm der neue Pfarrer sehr willkommen, da er sich mit dem etwas zugeknöpften und kirchlich starren Vorgänger nie gut gestanden hatte. Mit Abeken, der später als „Bismarcks Feder" und Begleiter Kaiser Wilhelms I. eine so bedeutsame Stellung einnehmen sollte, trat Nicolai in freundschaftlichere Beziehungen, und Abeken gedenkt auch, freilich ohne ihn zu nennen, in seinen Briefen einmal Nicolais, indem er schreibt:

„Ich aß zu Mittag bei Cornelius mit Overbeck, beide fuhren nachher mit mir nach Frascati; das war keine üble Gesellschaft — die beiden größten Künstler Roms, ja ich darf wohl sagen, die

größten Maler der Erde! Mit uns war noch unser Organist, ein junger Berliner von Talent; und so bildeten wir ein in der Tat in Rom einziges Vierblatt, wie es in ganz Italien so nicht wäre noch einmal zusammenzusetzen gewesen. Cornelius und Overbeck einzig durch ihre Kunst, ihr Genie; unser Kapellenorganist und ich einzig durch ihre Stellung, denn wo hätte man in Rom noch einmal einen evangelischen Pfarrer und Organisten auffinden sollen?"

Amüsant ist, wie Nicolai seinerzeit Abeken in einem Brief charakterisiert: „— ein junger Mann, sehr wenig älter als ich, mit einer höchst geläufigen Zunge, und ein animal disputax, worin er durch seine wirklich ausgebreiteten Kenntnisse bestärkt wird. Er wird gewiß einmal eine gute Karriere machen, da er mit diesen Eigenschaften noch die verbindet, sich den Launen und Ansichten der Superioren mit Geschmeidigkeit akkommodieren zu können, wie er es denn jetzt schon in seinem Verhältnis zu Bunsen zu tun versteht." Nicolai hat Abeken auch in einem lateinischen Festcantus a cappella verewigt, dessen zweite Strophe lautet:

Namquid bibosa fauce Scholasticos,
quid te sodalem pungat Abekium?
Nam vina desunt jam frequentes
se calices facient disertum.

„Des Chores grause Melodie," wie Nicolai über die Chorstimme schreibt, fängt in einigen Strophen in der Arsis, bei anderen in der Thesis an. „Möge es ihm gelingen," setzt er hinzu. Zur Anfangsnote hat er einen großen Zeigefinger hingemalt, auch fügt er folgende Bemerkung bei: „Jedes Wort wird elfmal ausgesprochen, aber genau nach der vorgeschriebenen Melodie. Man kann, um sich ja nicht zu verzählen, immer mit dem Finger zeigen, wo man ist, wie Figura zeigt." Der Witz ist, daß die „vorgeschriebene Melodie" nur aus der Wiederholung eines einzigen Tones besteht.

Seine scharfe Zunge übt Nicolai auch gelegentlich, als er Franz Kuglers, des Kunsthistorikers, Ankunft in Rom meldet: „Ich kann Ihnen ehrlich gestehen, daß meine lieben Landsleute — besonders die hiesigen deutschen Künstler — mit einigen Ausnahmen durchaus nicht mein Geschmack sind und daß sich diese Herren durch Arroganz und ein sonderbares Gemisch von Bärenhaftem und Petitmaitreartigem vor den übrigen Nationen unvorteilhaft auszeichnen. Sie gehen alle einher wie hohe

Meister und hohe Gelehrte. Lassen wir sie nur! — Die Italiener, wenn sie einen Fremden erst so lange in ihrer Mitte haben, daß sie das Mißtrauen gegen ihn ablegen — sind in ihrem Umgange viel liebenswürdiger. Troschel und Henning machen Ausnahme. — Kugler strotzt, so scheint mir — wovon?"

Wie Nicolai aber auch seine eigene Person ironisiert und über sich selber scherzt, bezeugt die Unterschrift eines Briefes, welche lautet: „— nicht Kantor, sondern Organist, am liebsten aber keines von beiden, sondern Königl. preuß. Generalmusikdirektor und Ritter aller Orden und Orten."

Von Frascati nach Rom zurückgekehrt, wo er seit 1. Juli 1834 Wohnung bei seinem französischen Lehrer Castelain in der Via Porta pinciana genommen hatte (die er dann mit einer solchen an der Ecke der Via Belsiana und Condotti vertauschte), nahm er seine Studien wieder auf, indem er eine Übersetzung des Saggio fondamentale pratico di contrappunto des Padre Martini vom Jahre 1774 begann, die er aber gegen seine Gewohnheit nicht vollendete, da ihm die Sprache noch nicht geläufig genug war.

Eine große Herzensfreude war es ihm, daß sein ehemaliger Schüler Georg von Bredow mit einem Grafen Schulenburg und einem Franzosen du Bosc ihn besuchte, und er ihnen als Cicerone in der ewigen Stadt dienen konnte. Am letzten Abend ihres Beisammenseins komponierte Nicolai noch ein kleines Stück für Schulenburg und schrieb für Bredow, mit dem er bei Lepri das brüderliche Du tauschte, ein Albumblatt. Er gab ihm auch Empfehlungen an Conradin Kreutzer in Wien, an Perotti in Venedig und Curschmann in Berlin und trennte sich nur schweren Herzens von den Freunden.

Franz v. Gaudy, der Dichter, bringt ihm einen Brief des Malers Stein, und ein anderes Wiedersehn feierte Nicolai mit Ludwig Landsberg, dem Breslauer Violinisten, den er von Berlin her kannte. Landsberg hatte sich über zwei Jahre in Paris aufgehalten und kam nun nach Rom, wo ihn Nicolai in Familien und Gesellschaften einführte, indem er mit ihm zusammen spielte, und ihm auf diese Weise Schüler zuführte, so daß Landsberg bald in guter Position war, die er auch bis zum Ende seines Lebens sich erhielt. Mit ihm verlebte Nicolai auch den ersten Weihnachtsabend, ziemlich traurig darüber, daß es da in der allerheiligsten Stadt keine Feierlichkeiten, keine Kinderfeste gebe. Er wird später getröstet durch den Befanatag (5. Januar), an dem

die Italiener die Kinder beschenken, die glauben, daß die Befana, eine Art weiblicher Knecht Ruprecht, die Sachen des Nachts durch den Schornstein bringt, da die Eltern sie an den Kamin stellen. Auch wird ein leerer Strumpf an den Kamin gehängt, den die Befana mit Konfekt füllt. Zu seiner Freude findet Nicolai auch einen unserm Christmarkt ähnlichen Markt auf dem Platze St. Eustachio. „Mit Landsberg die Pastorale der Pifferari aufgeschrieben“ notiert er auch in der Weihnachtszeit, wo die Hirten nach Rom ziehen und vor den Madonnenbildern ihre Weisen auf der Schalmei blasen. „Dies ist etwas höchst Reizendes und fast Wehmütiges. Ich habe dadurch begreifen gelernt, wie die Schweizer an zu weinen fangen können, wenn sie ein Alphorn hören in der Fremde.“

Sein Rechnungsabschluß am Ende des Jahres 1834 weist einen Kassenbestand von 250 Talern auf. „So reich bin ich noch nicht gewesen“ notiert er freudig. Er gab um diese Zeit wöchentlich 25 Privatstunden zu einem Scudo. Die Einnahme war ihm natürlich sehr willkommen und notwendig, trotzdem lehnte er auf diplomatische Weise ab, den jungen Sohn Bunsens, überhaupt Kinder zu unterrichten, wozu er sich nicht überwinden konnte. Aber das hoffärtige Wesen der reichen Schüler — zumeist Engländerinnen — bereitet ihm manchen Ärger. Dazu kam, daß seine zarte Gesundheit großen Anstrengungen nicht gewachsen war und sich Halsschmerzen bei ihm einstellten, wenn er viel laufen und sprechen mußte. Zu seinen Schülerinnen zählten, abgesehen von Frau v. Lepel und deren Nichte Bernardine, Miß Charlotte Neale, „ein hübsches Mädchen und Schülerin von Benedict“, die hübsche Frau Dr. Gloag, Mrs. Stratton, die Töchter der Vicomtesse Ralenagh, Miß R—s und deren jüngere Schwester Anna. Zu dieser letzteren zog ihn ein starkes Liebesempfinden, und er schreibt: „Ich hatte Anna mit ihren blonden Locken, tiefen Blicken und sehr hellem Verstande stets für ein engelreines Wesen gehalten, fast für etwas Ätherisches und hätte sie nicht anzurühren gewagt! Manchmal fiel mir ein, das wäre ein Glück, sie zur Frau zu haben! ich habe es nicht gemerkt, aber ich war ihr wirklich gut, das fühle ich, nun sie abgereist ist. Diese Anna also —“ hatte den deutschen Träumer gründlich genarrt. Bei dem Klavierspieler B. („dieses hühnerblinde Maulwurfsgesicht!“) fand er Briefe Annas, und aus den Äußerungen des „beglückten Niederträchtigen“ entnahm er, daß diese Anna keineswegs der Engel gewesen sein könne, für den Nicolai sie

hielt. Er will nun auch keinem Weibsgesicht mehr trauen. Und doch sehen wir ihn gleich darauf in Neapel Anna R. wieder aufsuchen, wo er aber bald von allem Wahn geheilt wird.

Bevor er diese Reise antrat, veranstaltete Nicolai am 6. Febr. 1835 in Rom noch ein Konzert. Er hatte als Pianist ein gewisses Renommée erlangt („Ach, wie kamst du nur dazu" bemerkt er dabei, sich selbst verspottend) und konnte in dem großen Kreise seiner Bekanntschaft ein Auftreten wohl wagen. Die Marchese Muti stellte ihm ihren Saal zur Verfügung, alle Plätze wurden nur auf Subscription abgegeben und Mrs. R-s, die Mutter seiner Schülerin, hatte allein 50 Billetts abgesetzt. „Die Gesellschaft war auserwählt schön, fast nur die hiesigen Minister und der große Schwarm von Engländern. Die Musik ging recht gut, und sowohl ich als auch das Publikum waren sehr zufrieden." Bei 275 verkauften Billetts zu 1 Scudo hatte Nicolai einen Reingewinn von 215 Scudi zu verzeichnen. Das Programm beschreibt er in einem Briefe:

I.

1. Ouverture zum Freischütz, Pianof. à 4 m.
   Mr. Thomas und ich und Quartett.
2. Duo für Pianof. und Harfe von Herz und Dlle. Bertrand;
   gespielt von mir und Delle. Pardi, einer sehr braven jungen Künstlerin.
3. Arie von Pacini;
   Delle. Unger (Thomas begleitete).
4. Meine Norma-Phantasie mit Begleitung des Quartetts.

II.

5. Variations de L. van Beethoven;
   gespielt und Quartett.
6. Harfensolo;
   Delle. Pardi.
7. Arie aus der Norma;
   Delle. Unger.
8. Variat. p. Pianof. à 4 m. von Herz
   (ich und Thomas.)
9. Arie aus dem Freischütz;
   Delle. Unger, begleitet von mir.

Ambroise Thomas und Otto Nicolai vierhändig die Freischütz-Ouverture in Rom vortragend — gewiß ein reizvolles Bild. Die Vorführung von Werken Webers und Beethovens galt übrigens als „etwas Unerhörtes". Als erster Violinist wirkte Landsberg mit.

Bei Eintragung der auf das Konzert bezüglichen Notizen schlägt

Nicolai das Gewissen, daß seine Tätigkeit jetzt so garnicht aufs Komponieren, sondern aufs Stundengeben und Geldverdienen gerichtet sei. „Wäre es für immer oder auch nur für lange Zeit gewesen, so hätte ich das Geld zum Teufel laufen lassen und der Kunst den Vorzug gegeben; da es aber nur für ein paar Monate ist, so habe ich es vorgezogen, diese Zeit zu opfern, um etwas Geld zurückzulegen. Die Engländer, denen ich die Stunden gebe, bleiben ja so nur einige Monate in Rom. Wenn sie fort sind, dann will ich auch ganz der Kunst leben."

Und er hat Wort gehalten, wenn auch zunächst noch wieder ein Aufschub erfolgen mußte, der durch das Eintreffen von Nicolais Schulfreund aus Königsberg, Eduard Grube, in Rom veranlaßt wurde. Grube, nachmals als Wurm-Grube in der Gelehrtenwelt bekannt, zwei Jahre jünger, hatte im Februar 1834 seinen Doktor gemacht und bald darauf über Berlin und Wien eine Studienreise angetreten, um an einer südlichen Meeresküste die niedern Tiere lebend zu betrachten und anatomisch zu untersuchen. In Triest, Venedig und Fiume verweilte er während des Winters, kam im Frühjahr nach Rom und suchte Nicolai auf, der sich gern entschloß, mit ihm die Reise nach Neapel zu machen angesichts der guten Jahreszeit, des günstigen Standes seiner Kasse, der ihm gerade gewogenen Stimmung Bunsens und der Gewißheit, — Anna R. dort wiederzusehen.

So traten sie am 25. April 1835 mit der Quasi-Post des Pächters der Fahrgelegenheit, Angresani, unter regnerischem Wetter die Fahrt an über Albano und Terracina, wo sie in dem durch Aubers „Fra Diavolo" berühmten Gasthause übernachteten und zwar keine hübsche Wirtstochter fanden, aber doch mit einem Engländerpaar zusammentrafen, das Nicolai von Rom her kannte.

La bella Napoli nimmt mit ihren Naturschönheiten auch Nicolai schnell gefangen. Die herrlichen Ausblicke auf den Vesuv und das Meer, die am Ufer entlang führende Via reale mit ihren Bäumen und Blumen, den aufgestellten Kunstwerken und den Prachtpalästen ruft immer aufs neue sein Entzücken hervor. Er findet auch Neapel viel lebhafter als Rom, und die Menschen freier, wenn er sich auch über das Diebsgesindel, das ihm selbst in der Kirche Börse und Taschentuch stiehlt, nicht wenig entrüstet und von seinem streng-protestantischen Standpunkt aus für die Mirakel des heiligen Gennaro und den für 100 Tage im Voraus erteilten Ablaß nur sehr scharfe Worte hat. Eine Fahrt

nach der Grotte Posilippo läßt ihn dagegen dies „ewige Denkmal menschlicher Kraft und Ausdauer“ aufrichtig bewundern, und im Museum, wo er die Ausgrabungen von Pompeji und Herculanum sieht und Früchte, Wäsche und sonstige so leicht vergängliche Dinge nach ein paar tausend Jahren wohl verkohlt, aber doch ganz frisch erhalten vor Augen hat, empfindet er den großen Zeitraum als eine kurze Spanne der Ewigkeit gegenüber. Er besucht natürlich auch Pompeji und Herculanum selbst, Portici, den Lago d'Agnano mit der gashaltigen Grotta del cane, sowie Salerno und Paestum, Castellammare und Sorrent — wo er keine Worte mehr für die Beschreibung findet. Von der Seekrankheit zwar stark mitgenommen, genießt er doch die Wunder der blauen Grotte auf Capri mit hohem Entzücken und kehrt über Massa, „hoch und herrlich gelegen“, nach Sorrent zurück. Ausritte nach dem Monte Coppola und nach der Maccaronistadt Gragnano folgen. „Man geht wirklich in diesem Lande von einem Wunder zum andern“, notiert er, als er von Pompeji nach Neapel zurückkehrt.

Von Kunstgenüssen dort verzeichnet er eine Aufführung der „langweiligen“ Oper „Emma di Antiochia“ von Mercadante, für die aber ein „brillantes“ Ballet entschädigte, im Theater San Carlo; eine Oper „Il nemico degli amogliati“ von Raimondi und eine nicht näher bezeichnete von Mazza im Teatro nuovo. Eindrucksvoller war die Vorstellung von Pacinis „Ivanhoe“ im Teatro fondo, deren Sujet er für eine Oper zu kompliziert fand, was ihn bekanntlich nicht hinderte, nach einigen Jahren seinen „Templario“ auf dasselbe Sujet zu schreiben. Goldoni's „La serva amorosa“ sehen die Freunde im Teatro Fiorentini, und Nicolai beschreibt sehr drollig, wie während der Vorstellung, so lange Personen vom Hofe anwesend sind, ein Soldat mit angezogenem Gewehr der königlichen Loge gegenüber auf der Bühne in der ersten Kulisse steht, der sich nicht rühren und, während das ganze Haus vor Lachen dröhnt, nicht mitlachen darf und infolgedessen Gesichter schneidet, als wenn er Krämpfe hätte. Auch das Publikum darf in Anwesenheit des Hofes weder klatschen noch pfeifen. Zur Charakteristik der Neapolitaner sagt er noch, daß sie gutmütig, aber sehr lebhaft sind. „Ihr gewöhnlicher Konversationston ist so, wie sich die Leute bei uns anschreien, wenn sie sich eben in die Haare fahren wollen.“

Die Neapler Gesandtschaftskapelle findet er viel hübscher als die in Rom, „sie ist hell, hat einen ordentlichen hübschen

Orgelchor und eine gebaute Kanzel.“ Der Prediger und der Organist, der ihm unpassend erscheinende Zwischenspiele und Spohrsche Vorspiele machte, gefielen ihm aber sehr wenig.

Die Besuche, die Nicolai machte, galten zunächst den Musikern Neapels, vor allen Donizetti, der nach dem Erfolge seiner „Lucia von Lammermoor“ Professor des Kontrapunkt am königl. Musikkolleg geworden war. „Ein feiner, liebenswürdiger Mann von schöner Gestalt, dem der Sinn für auswärtige Leistungen nicht abgeht. Er hat auch eine schöne Frau.“ Nicolai sendet ihm andern Tags seine drei Canzonetten, die er auf eigene Kosten hatte drucken lassen, mit einem artigen Briefe und trifft ihn auch noch einmal im Theater bei der Aufführung des „Ivanhoe.“ So knüpfte sich hier die Bekanntschaft mit dem damals erfolgreichsten italienischen Opernkomponisten, die für Nicolais ganzes folgendes Leben von Bedeutung werden sollte. Dann sucht er John Field auf, den in seinen Nocturnes fortlebenden, einst gefeierten Pianisten, in dem er einen fast greisen, aber imponierend aussehenden Mann fand, der sehr leidend und ohne Geld war, so daß Nicolai von tiefem Mitleid erfaßt wurde. Eine russische Familie nahm sich dann Fields an und nahm ihn mit nach Moskau, wo er zwei Jahre später starb. Auch den Kastraten Crescentini, den letzten bedeutenden Sopransänger, der nach Aufgabe der Bühnenlaufbahn als Gesanglehrer am Kolleg wirkte, besuchte er und jedenfalls, seiner Absicht zufolge, auch Zingarelli, den Direktor des Kollegs, beide von Nicolai zu den berühmten Männern gezählt. Einen Landsmann traf er in dem Architekturmaler K. Ludw. Rundt, der ihn auch beim Mecklenburgischen Konsul Klenz einführt, und außer der Familie R. sucht er den ihm von Rom her bekannten Grafen Mazzinghi auf, mit dessen Tochter er Beethovens Septett vierhändig spielt.

Nicolais Gesuch, ihm den Urlaub um zwei Wochen zu verlängern, war nur zur Hälfte bewilligt worden, und so mußte er, ohne nach Ischia gekommen zu sein und vom Vesuv mehr als den Rauch gesehen zu haben, am 21. Mai mit Grube nach Rom zurückkehren. Das köstliche Stammbuchblatt, das er dem Freunde am 27. Mai sandte, faßt noch einmal alles zusammen, was er gesehen und empfunden hat auf dieser Reise.

Am 24. Mai 1835 nahm Nicolai seine Funktion in der Kapelle, die inzwischen Landsberg vertretungsweise ausgeführt hatte, wieder auf, und am 3. Juni beginnt sein Unterricht im Cantus firmus und den alten Tonarten bei Baini, den ihm Bunsen

vermittelt hatte. „Ich wende diese Zeit nun an, um die ältere Musik kennen zu lernen und das zu ergänzen, was mir bisher zu einem vollständigen System noch immer fehlte, nämlich das, was den Tonleitern vorangeht, der Geschichte nach. Zarlino und dann Bainis mündlicher Unterricht kommen mir dabei gut zustatten." Mit Fleiß und Eifer arbeitet er nun, komponiert auch einige Antiphonen in den alten Tonarten, die ihm aber, je mehr er studiert, immer unklarer werden. Er meint, auch Baini scheine die Sache nur halbhell zu sein, und sagt schließlich „ein Gegenstand, der schon vor 300 Jahren nicht mehr klar war, hat durch den Verlauf dieser Zwischenzeit an Klarheit natürlich nicht zunehmen können." Anfangs war Nicolai über Bainis wenig höfliches Wesen beim Unterricht etwas empört, er bezwang sich aber und kam nach und nach in ein freundschaftlicheres Verhältnis zu dem greisen Lehrer, mit dem er später in Frascati — wie einst mit Bernhard Klein im Weinhause — oft im Café saß und gesprächsweise mancherlei profitierte. Die Anwesenheit Bainis, des bei Bunsen wohnenden Dr. Meyer und des dort verkehrenden Philologen Dr. Franz in Frascati ließ das Gespräch oft auf die alten Kirchentonarten kommen. Nicolai meint zwar, daß die Herren, die nur Gelehrte sind, aber nichts von Musik verstehen, kein Recht hätten, darüber mitzusprechen „aber man schwatzt doch viel darüber". Schon früher hatte er sich einmal zu Bunsen über die Zurücksetzung der neuzeitlichen Kunst gegenüber der alten ausgesprochen und gesagt, daß Beethoven, Mozart und Händel in ihrer Art ebenso groß seien, als Palestrina in der seinen.

Jede Einseitigkeit, jeder Schematismus war Nicolai gründlich zuwider. So aufrichtig er das Alt-Ehrwürdige verehrte, galt sein Streben doch immer einer im Leben stehenden und aus ihm erblühenden Kunst, und aus der Gesamtheit aller ihn umgebenden Erscheinungen schöpfte er die Anregung zu seinem vielseitigen Schaffen.

Bei seiner großen Vorliebe für alles Volkstümliche, hat sich Nicolai auch in Rom mit Volksliedern eifrig befaßt, und nicht nur mit italienischen. Mit inniger Freude schreibt er nieder, daß er in der deutschen Bibliothek — auch eine Schöpfung, an der Bunsen bedeutsamen Anteil hatte — „Des Knaben Wunderhorn" gefunden habe, und dann sieht man ihn wiederholt sich mit Aussetzen und Durchsicht deutscher Volkslieder beschäftigen. „Diese Lieder und Melodien sind doch

Stammbuchblatt für Eduard Grube.

Gedicht und Zeichnung von Nicolai.

etwas Göttliches! wo bleibt da der italienische Krimskrams!“ Von einem Juwelier Zwerner erhält er zwei russische Volkslieder, über dänische Volkslieder schreibt er eine Nocturne, und das Andante seiner D-moll-Sonate bringt als Thema eines der schönsten schwedischen Volksliedes. Er klagt auch gelegentlich, daß die Deutschen so wenig Sinn für Volksfeste haben, daß sich alles in Klubs und Gesellschaften sondere. Darum habe man bei uns auch so wenig im Munde des Volkes lebende Volkslieder und keine feststehenden Volkstänze wie in Italien.

Einen Tag vor seinem Geburtstage fand Nicolai den Kirchendiener Schwarz vom Schlage getroffen tot. „Gestern zog er noch frisch und gesund meine Balgen, und heute hat er selbst keinen Wind mehr! Ich habe manch liebes Ärgernis mit ihm gehabt; doch nun ist ihm ja alles verziehen!“ Gegen Abend vertauschte er seine Wohnung in der Via Condotti mit einem kleinen Zimmer in Bunsens Wohnung im Palazzo Caffarelli, das ihm während der Abwesenheit der Familie eingeräumt wurde. Hier will er nun recht fleißig und ungestört die ältere Musik studieren. Das Tagebuch enthält folgende charakteristische Eintragung:

„Es ist jetzt gleich Mitternacht: ich stehe also auf der Scheidegrenze zwischen 25 und 26 Jahren. Schon so alt?! Dank dir, gütiger Gott, für alle deine grosse Gnade, die du mir im verflossenen Jahre bewiesen hast. Nimm mich auch ferner in deinen Schutz und lass mich besser werden. Wie herzlich habe ich heute Abend meines guten Vaters, der lieben Mutter und aller andern Lieben gedacht! Ob sie meiner wohl auch denken? Könnten sie nicht wenigstens zu diesem Tage schreiben?! Doch — ich will nicht rechten! Gute Nacht, fünfundzwanzigjähriger Mensch! sei fleissig! Schwarz tot, mein Einzug ins Kapitol und Eintritt in ein neues Lebensjahr. Viel an einem Tage.“

Das Wohnen auf dem Kapitol währte nur bis Anfang Juli, da die vielen Treppen und die Entfernung von der Stadt Nicolai zu sehr ermüdeten. Er bezog nun zwei Zimmer in der Via Frattina und begann hier am 15. Juli die Komposition der D-dur-Symphonie für den Wettbewerb, den die Unternehmer der Concerts spirituels in Wien ausgeschrieben hatten. Der Preis betrug 50 Dukaten, Preisrichter waren die Kapellmeister Jos. v. Eybler, Joh. Gänsbacher, Ad. Gyrowetz, Conradin Kreutzer, Ritter v. Seyfried und Mich. Umlauf.

Am 18. Juli bereits war der erste Satz beendet. Nach eintägiger Pause wurde das Adagio sofort begonnen und am

24. beendigt. „Gott sei Dank! Nun hat die Sache doch ein wenig Ruhe! Wenn ich etwas mit Leidenschaft schreibe, so kann ich weder essen noch schlafen," notiert er. Am 1. August zog Nicolai wieder nach Frascati hinaus, von wo er immer nur um Dienst zu tun nach Rom zurückkehrt. Da draußen in der heitern Natur entstand nun das köstliche Scherzo der Symphonie, und am 27. August begann er, schon wieder in der Stadt wohnend, den letzten Satz, den er am 1. September, trotz der Störung durch einen nahewohnenden Kupferschmied, beendigt. Er läßt nun schnell die Quartettstimmen ausschreiben und spielt mit Orchestermusikern des Teatro Valle die Symphonie einmal durch, ehe er die Partitur nach Wien sendet. Sie traf dort als 50. unter 57 Werken ein und trug das Motto „Ars longa, vita brevis", das auch noch einer andern der drei vorangestellt war, die „besonders ausgezeichnet und einer ehrenvollen Erwähnung würdig" befunden wurden. Den Preis errang freilich nicht Nicolai sondern Franz Lachner mit seiner längst vergessenen Symphonia appassionata in C-moll, die am 18. Febr. 1836 in Wien zur ersten Aufführung gelangte.

Da wir Nicolais Symphonie nur in der Gestalt besitzen, die ihr der Komponist nach der Bearbeitung im Jahre 1845 gegeben hat, wird später von ihr die Rede sein.

Hatte sich schon bei Beginn der Komposition Nicolai mit Beethovens ersten Symphonien, deren Partituren ihm Ambroise Thomas brachte, beschäftigt, so wollte es der Zufall, daß er nach Vollendung seines Werkes beim Musikalienhändler Caverni die sämtlichen Symphonien Beethovens vierhändig vorfand, worauf er sich sogleich die Neunte entlieh, die er mit der Capalti durchspielt. Das Werk wird ihm schon klarer als vor zwei Jahren, wo er es unter Mösers Leitung in Berlin hörte, aber im Finale findet er doch noch „manches in der Tat Unerklärliche".

Besuche von deutschen Landsleuten nehmen ihn dann wieder in Anspruch. Regierungsrat J. H. Hagen aus Königsberg kommt, ein Schulfreund seines Vaters, bei dem Nicolai auch eine gewisse Aehnlichkeit zwischen beiden findet, weshalb allein er schon gern mit dem Angekommenen zusammen ist und ihn nach den Sehenswürdigkeiten der Stadt begleitet. „Er hat so die rechte, ehrliche Königsbergsche Art an sich! Wie ich das liebe!" schreibt er. Dann verbringt er wieder einen Tag „recht als Lüdrian" mit dem Germanisten und

Dichter Firmenich, in Gemeinschaft mit Franken, Urlichs, Brandenburg, Kölner, zu denen sich ein andermal noch Weißbart und Heiser gesellen.

„Wir waren guten Humors, und am Ende wurde gesungen und sogar auf der Strasse vor meinem Hause getanzt, in dem ich aus meinem Zimmer im dritten Stock dazu spielte. Wenn es einmal so recht ausgelebt wird, das hab' ich schon gern — nur — muss es nicht oft so kommen."

Die gesellschaftlichen Vergnügungen waren allerdings keine geringe Gefahr für einen jungen, temperamentvollen Mann von Nicolais Art. Vor allem war es das Spiel, und meist mit hohen Einsätzen, das in allen italienischen „Konversationen" mit Leidenschaft betrieben wurde. Nicolai, gewandt in allem, ob es sich um Topfschlagen (Pila), Kugelspiel (Bocca), Billard, Schach oder Whist handelte, fehlte natürlich auch nicht beim Ecarté und Pharao und verlor oft über seine Verhältnisse, wenn er auch zuweilen gewann. Glücklicherweise besaß er Herrschaft genug über sich, um beides mit „galantem Gesicht" zu tun und Maß zu halten.

Von den Häusern, in denen Nicolai sonst noch häufiger verkehrt, erwähnt er das des Fürsten Doria-Pamphili, der Familien Manzocchi, Contini, Cecconi, Giorgi, Palerni, Lepri, Graf Lozzano, dessen Gattin die drei italienischen Canzonetten gewidmet sind, Graf Toruzzi, in dessen Hause die ersten drei Sätze des Streichquartetts zuerst probiert wurden, Marchese dell Bufalo, Graf Marescotti, Contessa Tossi, Marchesa de la Grua, Marchese Muti-Bussi, Graf Minutoli, Graf Blankensee, mit dem er Violinduette spielte. Ferner sind genannt Advokat Pechi, Madame La Touche, Frl. v. Lüttichau, Graf Moltke, der österreichische Botschafter Graf Lützow, die polnischen Grafen Potocki und Bober. Vor der Frau des letzteren spielt Nicolai ganz besonders gut, und er schreibt: „Was doch nicht eine schöne Frau auf einen Musikus wirkt!!"

Die Anstellung Nicolais als Gesandtschafts-Organist war natürlich von beiden Seiten nur als eine vorübergehende gedacht, demgemäß beriet er schon im Herbst 1835 mit Bunsen über die weitere Zukunft und richtete darauf an das Ministerium ein Gesuch 1) um Entlassung aus dem Dienst zum 1. April 1836; 2) um eine Gratifikation für das zweite Jahr seines Aufenthalts in Rom (für das erste waren ihm 250 Taler bewilligt worden); 3) um ein zweijähriges Reisestipendium. Ferner

beantragte er eine jährliche Summe zur Beschaffung klassischer Musik für den Staat, womit der Vorschlag verbunden war, Santinis Bibliothek zu kaufen (dieselbe, die sich jetzt im Besitz der Domkirche zu Münster i. W. befindet). Er fügte bei: ein Zeugnis Bainis über seine Studien, einen Aufsatz über die alten Tonarten und einen Aufsatz über die Sixtina.

Der Plan war, daß Nicolai die staatlichen Musikinstitute des Auslandes kennen lernen solle, um die Begründung eines Konservatoriums in Berlin vorzubereiten. Bunsen wollte ihn unbedingt in der jetzigen Sphäre festhalten und gleich wieder staatlich anstellen, weil er fürchtete, daß Nicolai sich der modernen Musik zuwenden werde, darum ließ er sich auch von ihm versprechen, keine Oper auf der Reise zu komponieren. Bei der Einseitigkeit von Bunsens künstlerischen Bestrebungen konnte es nicht ausbleiben, daß es zwischen ihm und Nicolai zu Konflikten kam.

„Bunsen will durchaus den Choralgesang in den Kirchen wieder rhythmisch machen! Was wird aus unserer Kapelle werden, wenn ich fortgehe und niemand mehr da ist, der mit Händen und Füssen gegen alle diese Neuerungen strebt! Was werden die noch für einen Gottesdienst zusammenbrauen! Der neue Geheimsekretär v. Usedom glaubt etwas von der Musik zu verstehen und bestärkt Bunsen immer mehr noch in seiner Idee."

Es war hier ein Kampf der Ueberzeugungen, der zu keinem dauernden Frieden führen konnte, so redlich sich jeder bemühte, den andern zu sich herüber zu ziehen. Nicolai, der offen sein Bedauern aussprach, daß Bunsen bei richtigem Gefühl so wenig Kenntnis der Sache besitze, erbot sich zugleich ihn zu unterrichten. Bunsen ging auch darauf ein und nahm gleich am andern Tage die erste Stunde. Aber alle Mühe beiderseits war vergebens. Bunsen verlangte bald darauf diktatorisch die Wiedereinführung des Psalmodierens, der Antiphone „und seiner sonstigen Gebräusel. Bunsens Kapelle, wenn sie einmal ganz und gar nach seinem Sinn eingerichtet wäre, würde einer protestantischen Kirche so ähnlich sehen wie ein Vogel einem Pferde."

Nicolai wehrte sich so lange er konnte, mußte aber natürlich schließlich nachgeben. „Sonnabend war wieder meine Singübung mit den Handwerkern, die ich nun auch zum Psalmodieren anwandte. Die übrigen Sänger, mit denen ich Donnerstag und Freitag bei Bunsen probiert hatte, kamen hinzu. Es ging wirklich erträglich, und wenn erst die Sache auf mein

Musikgehör nicht mehr geradezu einen beleidigenden und widerwärtigen Effekt machen wird, so werde ich nichts mehr als Musiker, aber noch immer als Mensch und Kirchenbeamter dagegen sprechen, — denn es ist etwas Geistloses und Mechanisches, und menschliche Kräfte können was besseres zum Lobe Gottes zustande bringen als Verse abschnattern. Uebrigens habe ich einen rechten Falsobordone aus der Sixtina dazu angewandt, den des achten Kirchentons. — Als mich Bunsen, Sonnabend Abend, so nach allen Kräften die Sache ins Werk setzen sah, obgleich, wie er weiß, ich dagegen bin und es nur aus Gehorsam tue, da hat er doch wohl Achtung vor mir bekommen, und als wir uns im Hausflur der Kapelle allein sahen, küßten wir uns herzlich, und ich konnte mich einiger Tränen nicht erwehren. Er lud mich auch gestern, Sonntag, zum Essen ein; ich nahm es an, war aber sehr still bei Tische."

Es fehlte Nicolai gewiß nicht an innerer Frömmigkeit noch an Verständnis und künstlerischer Freudigkeit, um auf dem Gebiete der Kirchenmusik den Erwartungen zu entsprechen, die auf ihn gesetzt waren. Aber sein Herz schlug für eine lebendige und lebensvolle Kunst; das archaisierende Formelwesen, das auf Grundlage gelehrter Forschung, nicht aus dem Geist der Zeit und aus warmer Empfindung heraus den musikalischen Gottesdienst neu gestalten wollte, konnte niemals seine Sache sein, wenn er sich auch zwang und die Studien mit Fleiß und Eifer betrieb. Und schließlich hat ja auch die geschichtliche Entwicklung dem die Seele des Volks belauschenden Künstler Recht gegeben: die überlebten Formen waren auch mit Gewalt nicht wieder einzuführen. Im übrigen haben wir vielleicht gerade dem Zwange, der auf Nicolai lastete, und den er vergebens zu überwinden suchte, zu danken, daß er sich bald so entschieden seinem eigentlichen Beruf, der dramatischen Komposition zuwandte.

Die unmittelbare Veranlassung zu diesen Kämpfen mag Nicolais erste Berührung mit der Bühne gegeben haben, die sich daher schrieb, daß er auf den Tod des „leider zu früh verstorbenen Bellini" (23. Sept. 1835) einen Trauermarsch für Orchester komponiert hatte, den er dem Impresario des Teatro Valle, Paterni, anbot. Auf die zustimmende Antwort setzte sich Nicolai hin, schrieb von nachmittags fünf bis abends elf Uhr die sämtlichen Stimmen aus, und nach der Oper, später als Mitternacht fand die erste Probe statt, die bei der

Ermüdung des Orchesters nicht sehr glänzend ausfiel. Nicolai hatte bemerkt, daß das Spielen erleichtert würde, wenn das Tempo noch einmal so schnell wäre, die Noten dagegen noch einmal so lang, und schrieb am andern Tage nochmals sämtliche Stimmen aus.

Am Morgen des 14. Oktober fand die Hauptprobe statt, die nun gut ging. Das Orchester sagte: Bravo, Nicolai! Abends im Zwischenakt der „Sonnambula“ fand die Aufführung statt. Trotz der ungünstigen Stimmung des Publikums, das die Sänger auspfiff, wurde der Trauermarsch doch aufmerksam angehört und applaudiert. Nicolai hörte hinter den Kulissen ungesehen zu. Das Werk erschien bei Ricordi unter dem Titel „In morte di V. Bellini“, Marcia funebre p. Orch., ist aber vergriffen.

Unmittelbar darnach entstand für die Hochzeit des Malers Bruny mit Angelica Serny eine ebenfalls unauffindbare Cantata di nozze „Cassia la sede empirea“ a 4 voci c. accomp. di Pfte., zu der der Advokat Visconti den Text nach Nicolais Angaben gedichtet hatte. Nicolai schrieb die Musik in drei Tagen „mit unendlicher Freude“, und während er ein Stück schrieb, wurde das andere schon immer von den Ausführenden gesungen. Bei der Aufführung vor den Gästen am 18. Okt. machte die Kantate nicht den erhofften großen Effekt, „dagegen als wir gestern Abend wieder unter uns, im traulichen Kreise, ohne Zuhörer, ums Pianoforte saßen und sie wiederholten, da empfanden wir wieder alle Seligkeiten, welche die Musik bieten kann. Sie ist zu heilig, um nicht an Wirkung zu verlieren, wo sie sich zu vielem Gemischten auf einmal aufgetischt sieht. Man muß mit der lieben Muse gar zart umgehen!“ Mit solchem Hochgefühle empfand er die Kunst und auch die Aufgabe des Künstlers. Noch ein anderes Bekenntnis knüpft er an die Komposition der Kantate, die, wie er glaubt, ihm gut gelungen ist und die er nie so geschrieben haben würde, wenn er nicht aus Deutschland herausgekommen wäre. „Deutsche Schule muß da sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muß dazu kommen. So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen.“ Wir sehen, wie er eben hier mit vollem Bewußtsein das Programm entwickelt, nach dem er ein Jahrzehnt später die Komposition seiner „Lustigen Weiber“ unternahm, die zweifellos die schönste Nachblüte von „Fi-

Häuslicher Musikabend in Rom

nach einer Skizze von F. Bruny. Ziffern, Namen und Spruch von der „Hand" Nicolais, der jedenfalls wieder der Klavierspieler ist.

garos Hochzeit" darstellen. Die innige Mozartverehrung, die durch Nicolais ganzes Leben hindurch zum Ausdruck kommt, äußert sich bei ihm sogar im Traum. „Mir war als ob ich ihn in einer kleinen Stadt als alten, kleinen, wohlaussehenden Mann wiederfände, und ich ihm erst nicht glauben wollte, daß er es sei, und als ich mich dann endlich davon überzeugte, tausend Tränen an seinem Halse vergoß." Die Folge der Proben zur Hochzeitskantate war, daß die Ausführenden jetzt allwöchentlich zweimal zu Singübungen zusammenkamen. Gelegentlich fand die „Singakademie" auch bei Nicolai statt, der sich zu diesem Zweck eine neue Wohnung genommen hatte, die er am 21. Nov. 1835 bezog.

Von mitwirkenden Damen erwähnt er Mad. Bellay („eine geistreiche Französin") und ihre Tochter Eugenie, Sgra. Bruny, Sgra. Mercuri und Frau Platke.

„Wir sangen erst altitalienische Musik, dann einiges aus meinem zehnstimmigen Psalm, dann Brunys Hochzeitskantate. Danach gingen die Fremden fort, und wir blieben im traulichen Kreise zusammen, sangen Volkslieder vierstimmig am Kamin. (‚Passe temps après de la cheminée ou La fin ordinaire de nos conversations', unter diesem Titel hatte ich Vormittag der Mad. B. ein Geschenk mit einer Sammlung Volkslieder gemacht) wir tanzten sogar, und ich hatte eine tüchtige Bowle Glühwein kommen lassen. Herrliches Leben gestern Abend. Als sie fortgingen, hörte ich noch auf der grossen Piazza di Spagna ‚Quando vidi la Rosina' anstimmen. Begeistertes Volk diese Italiener!"

Gewissenhaft, wie Nicolai selbst die allerintimsten Angelegenheiten seinem Tagebuch anvertraut, verzeichnet er auch, kurz nachdem Brunys Bild ihn noch bartlos zeigt, am 28. August, daß er jetzt anfange, sich einen Bart stehen zu lassen.

In den Herbst des Jahres 1835 fällt noch die erste Anknüpfung mit Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik", indem er darin (No. 47 am 11. Dez.) einen offenen Brief abdrucken ließ, der gegen seinen Namensvetter, den Auditeur Gustav Nicolai in Berlin, den Verfasser der Warnungsstimme „Italien, wie es ist", den blinden Spontini-Vergötterer und Mozart-Vernichter gerichtet ist und den offenbar herostratisch veranlagten und sensationslüsternen Vielschreiber gründlich abführt. Der sehr scharf gehaltene, stark satirische Brief läßt Nicolais Begabung auch auf schriftstellerischem Gebiete erkennen, die durch seine späteren Aufsätze in Musikzeitungen und die Mitarbeit an seinen Opernbüchern, nicht minder durch die Briefe und Tagebuchblätter immer wieder bestätigt wird.

Bei seinen späteren Textbuch-Nöten und der steten Unzufriedenheit mit den ihm angebotenen Büchern, war er oft entschlossen, sich selbst einen Text zu schreiben, verwarf aber immer wieder seine Versuche.

Das neue Jahr 1836 sollte die Entscheidung über Nicolais Zukunft in unerwarteter Weise bringen. Das preußische Ministerium hatte die Gratifikation wieder bewilligt, das Reisestipendium aber abgelehnt; später folgte auch die erbetene Entlassung und eine nochmalige Gratifikation von 150 Talern für die Rückreise. Damit wurde er frei und war seines Versprechens an Bunsen enthoben, konnte sich also unbedenklich seinen Opernplänen zuwenden.

Im Gefühl, daß es nun wohl die letzte heilige Woche sei, die er in Rom zubringe, besucht er doppelt eifrig die Aufführungen der Sixtina und der Peterskirche, und wie einst Mozart, schreibt er während des Singens häufig die Musikstücke nach. Auch nimmt er noch Violinunterricht, und der Vorliebe für dies Instrument sind wohl auch die Violinsoli in seiner Messe und den Lustigen Weibern zu danken.

Zu Anfang März schon war Donizetti nach Rom gekommen, und Nicolai erneuerte die mit ihm in Neapel geschlossene Bekanntschaft. Der „berühmte Komponist" besuchte auch Nicolai in seiner Wohnung, ließ sich dessen letztgeschriebenes Duett vorspielen und gab manchen guten Rat aus seiner reichen Theatererfahrung. Eine Flasche Champagner, die sie zusammen tranken, opferte Nicolai gern dafür. Donizetti kam auch wieder, sah die Partitur des Duetts nochmals durch und gab Nicolai einen Empfehlungsbrief an den Dichter Ferretti, den Verfasser zahlreicher Opernbücher.

Am 12. April veranstaltete Nicolai wieder eine musikalische Matinee und zwar im Saal des Marchese Lepri mit folgendem, wieder von ihm selbst glossierten Programm:

I. Symphonie aus Guillaume Tell von Rossini. Am Pianof. à 4 m. von Maestro Jacucci und mir gespielt und vom Quartett und Kontrabaß begleitet. Sehr lauter Beifall.

Cavatine aus Beatrice di Tenda von Bellini. Dlle. Zampetti begleitet von Jacucci. Mäßiger Beifall.

Variations für Violine, komp. und gespielt vom Polen Vanski mit Quintett. Viel Beifall.

Rondo in D-moll, komp. und gespielt von mir, mit Quartett. Sehr lauter Beifall.

Duett aus Beatrice di Tenda. Sr. Colini e Zampetti, begleitet von Jacucci. Beifall.

II. Andante und erster Satz aus meinem Violinquartett No. 1. Schlecht vorgetragen. O Rom! — Wenig Beifall.

Variationen für Klarinette. Sr. Cruciani mit Quartett. Viel Beifall.

Cavatine aus I Puritani von Bellini. Sr. Colini. Schön gesungen. Beifall.

Variationen aus Norma, komp. und gespielt von mir mit Quintett. Viel Beifall.

Man sieht, welcher Geschmack damals die Mode beherrschte. Nicolai mußte, wo es sich einzig jetzt um den Ertrag des Konzerts handelte, wohl oder übel mit ihm gehen. Da der Saal nur 100 Personen aufnehmen durfte, war der Reingewinn nur 75 Scudo.

Der „Pole Vanski aus Posen" gab acht Tage später ebenfalls eine Matinee, in der nun Nicolai mitwirken mußte. Er schrieb dazu eine Klavierkomposition und, wie immer beim Schaffen sehr aufgeregt, arbeitete er nachts bis nach 4 Uhr daran und war nach wenigen Stunden Schlafs gleich wieder am Schreibpult. Ob sie trotzdem nicht fertig wurde oder ihm nicht genügte, gespielt hat er sein D-moll-Rondo und mit Jacucci vierhändig die Czernyschen Variationen über den Gallenbergschen Walzer.

Für eine englische Familie Acland lieferte er eine Bearbeitung Palestrinascher Musik, wofür er sich 10 Louisdor zahlen ließ, ferner schrieb er eine Große Polonaise für Klavier und Orchester, wahrscheinlich die vorerwähnte Klavierkomposition, die sich noch im Nachlaß vorfand, aber verschollen ist.

Nicolai betreibt nun Unterhandlungen mit dem Teatro Valle, um eine Oper zu schreiben; er wollte die Arbeit sogar ohne Honorar machen, aber die Sache zerschlug sich. „Man muß noch selbst bezahlen, anstatt bezahlt zu sein!" Vorgearbeitet hatte er schon, das von Donizetti durchgesehene Duett und eine Cavatine aus „Eleonora di Guienna", einer Oper, die Donizetti 1834 bereits zur Aufführung gebracht hatte und die das Urbild von Nicolais „Rosmonda" bezw. „Enrico II." war.

Die letzte Zeit seines Aufenthalts in Rom war ein großes Abschiednehmen. Den Vatikan besuchte er noch einmal, die

Stanzen Raffaels, die ihm das Schönste in der Malerei sind, namentlich die Schlacht Konstantins. Ferner die in die Thermen des Diocletian eingebaute Kirche Santa Maria degli Angeli, die Gallerie Sciarra.

Zwei Juni-Wochen verbrachte er noch mit dem Ehepaare v. Lepel in der Villa di St. Paolo des Monsign.Pentini zwischen Frascati und Colonna, dann ließ ihn ein Brief der Mutter schnell den Entschluß fassen, zu ihr nach Warschau zu reisen. Am 30. Juni wurde Abschied im Kolosseum gefeiert, wobei Mad. Bellay, de Dominicis, Sardi und Nicolai aus den von ihm vierstimmig gesetzten Liedern sangen. Die beiden Mädchen Montobbio und Maestro Genoves und noch viele andere waren da. „Eugenie Bellay ging an meinem Arm und gab mir Liebeszeichen. Es war ein schöner Abend! Adieu! Göttliches Rom! Auf Wiedersehen!“

Aber der wirkliche Abschied sollte viel schmerzlicher sein. Als Nicolai den letzten Abend im Hause Bellay zubrachte, war man ziemlich gleichgiltig, und Eugenie, von der er geglaubt hatte, daß sie weinen würde, war lustig und lachte. Im Herzen tief verletzt und in seiner Eitelkeit gekränkt, konnte sich Nicolai beim Weggehen kaum halten und brach schon auf der Treppe in Tränen aus. Am Tage der Abreise (2. Juli) konnte „vor der Gemeinheit der gierigen Dienstboten, Wirtsleute usw. von edleren Gefühlen nicht mehr die Rede sein.“ Sardi, Genoves, de Dominicis und Sekretär Vollard kamen noch an die Post, und um Ave Maria fuhr Nicolai schweren Herzens wieder der Heimat entgegen.

Von Rom aus noch hatte Nicolai an die ihm von dort her bekannte, jetzt in Macerata, dem fashionablen Badeorte, wohnende Mrs. Watts geschrieben, daß er auf der Durchreise ein Konzert geben möchte, wenn es vorher zu arrangieren sei. Er wurde erwartet und freundlich aufgenommen. An ein Konzert war zwar bei der heißen Jahreszeit nicht zu denken, aber er wurde eingeladen, einige Wochen im Hause als Gast zu bleiben und nahm auch an, wobei gleich ausgemacht wurde, daß Nicolai der 35jährigen Tochter Catarina täglich eine Musikstunde geben und von ihr dagegen im Englischen unterrichtet werden solle. Nicolais Fortschritte in der ihm widerwärtigen Sprache waren nicht sehr bedeutend.

„Zudem hatten wir zur Lektüre ein englisches Buch, Anecdotes of music gewählt, welches so viel mich Beleidigendes

und schiefe Kunstansichten (englische) enthielt, daß ich oft nicht anders konnte, als meinem Unwillen in bittern Exklamationen Luft machen. Die zwei englischen Damen sind voll von Vorurteil und unterdrücken jede natürliche Regung aus Grundsatz und Erziehung. Es ist ein Gräuel!“ Die Abende brachte er gewöhnlich beim Conte Graziani zu, wo sich die junge beau monde zu versammeln pflegte. An Kunstgenüssen verzeichnet er um Mitte August ein Opern-Gastspiel mit der berühmten Giulietta Grisi als „Norma“ (die jüngere der beiden Schwestern, für die Bellini die Partien des Romeo und der Julia schrieb), findet aber, daß sie niederträchtig schlecht gesungen habe.

Ein Konzert sollte Nicolai aber doch noch in Macerata geben, allerdings eines ohne Publikum. Kurz vor seiner Abreise kam das ganze Orchester des Ortes zu ihm, und in dem Saal, den Mad. Watts eingeräumt hatte, wurden seine Kompositionen gespielt: Eine Ouverture in E-dur, deren vierhändiger Klavierauszug im Nachlaß vorhanden war, aber verschwunden ist, und eine Fuge über Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“, die er kurz vorher komponiert hatte. Er selbst spielte die Fantasie aus der Norma und die Polonaise in Es-dur mit Orchester.

Inzwischen hatte sich die Nachricht verbreitet, daß die Cholera in Ancona ausgebrochen sei, und Nicolai brach seinen Aufenthalt ab, um nicht durch Cordons an der Weiterreise verhindert zu werden. Er konnte aber schon jetzt den gewöhnlichen Weg nicht mehr einschlagen und fuhr am 22. August nach Foligno zurück und von da über den Furlo nach Bologna, wo er in der heißen Jahreszeit die Kühle unter den Arkaden sehr wohltuend empfindet.

Den Gedanken ein Konzert zu veranstalten, muß er auch hier rasch aufgeben, da die ganze schöne Welt, vor allem der Hauptmäzen Bolognas, Marchese Sampieri, abwesend ist. Durch Genoves Empfehlung lernt er aber in Francesco Aria einen großen Theaterliebhaber und sehr lebenslustigen jungen Mann kennen, der ihn gleich andern Tages nach Kastell St. Pietro einlädt, wo er mit etwa 20 jungen Leuten im Hause eines Herrn Zanoni ein sehr fröhliches Mahl hält. Ein ex impromptu gedichtetes Lied, das Nicolai sofort in Musik setzte, wurde bei Tisch mit großem Jubel gesungen, und das ganze Zusammensein erinnerte ihn an die Berliner Lieder-

tafel. Auch eine Bekannte, die hier an einen Bankier verheiratete Sängerin Tibaldi, die früher an „der Königstadt" Furore gemacht hatte, fand er wieder.

Im Liceo filarmonico besichtigte er die von Padre Martini und Padre Mattei früher gesammelte große Musikbibliothek, die er freilich zu seinem Entsetzen in der größten Unordnung fand. Stundenlang weilt er immer dort unter den alten Folianten und begeistert sich an der Kunst der alten Italiener a cappella zu schreiben, auch kauft er einen Teil seltener alter Drucke. Wichtiger noch war die Anregung, die er bei Durchsicht der alten Meisterwerke empfing, selbst wieder etwas zu schaffen, und so schrieb er hier sein achtstimmiges, zweichöriges Pater noster, das später, dem König von Preußen gewidmet, als op. 33 im Druck erschien.

Das Werk steht in C-dur, $^4/_2$-Takt — mit Ausnahme des „Sanctificetur nomen tuum", das sich im $^3/_2$ bewegt — und zählt 118 Takte. Wie Nicolai bei den spätern Aufführungen in Wien selbst ankündigte, ist es im Stil des 17. Jahrhunderts nach altrömischen Studien, Vorbild Palestrina, geschrieben und wurde dort als eine geistvolle Mischung des Palestrina- und Bachstils begrüßt, die sich aus der melodischen Führung der streng auseinandergehaltenen acht Stimmen, den echten, altkirchlichen Harmoniefolgen und der Anwendung der Fugenform bei dem sehr eindrucksvollen „Et ne nos inducas in tentationem" ergibt. Eine andere Komposition schuf er noch für die jungen Sing-Dilettanten, einen Chor „Sotto quel mirto Elisa amore mi giurò", von dem sich keine Spur findet.

Ein weiteres Ergebnis seines Aufenthalts in Bologna war Nicolais Aufnahme in die Accademia Filarmonica infolge der Einreichung seines nochmals umgearbeiteten zehnstimmigen Psalms als Maestro compositore onorario. Das Examen wurde ihm — eine seltene und ehrenvolle Ausnahme — erlassen, während sonst die Bewerber bei verschlossenen Türen eine fünfstimmige Fuge über ein durch das Los gezogenes Thema auszuarbeiten hatten. Hier erreichte ihn auch seine Ernennung zum kgl. preuß. Musikdirektor, nachdem er schon in Rom zum Professor und Accademico Filarmonico und Römischen Kapellmeister ernannt worden war. „Professor will hier wenig bedeuten, Maestro bedeutet viel mehr!"

Ein anderes Ziel, das er verfolgte, den Auftrag zu einer

Oper zu erlangen, schien sich hier nicht verwirklichen zu wollen, und so gedachte er endlich nach Mailand weiter zu reisen, trotzdem ihn zarte Bande hier fesselten. Mit einem reichen, aber nicht hübschen Mädchen aus guter Familie, Adelaide Insom, stand er, wie er schreibt, zum ersten Male in seinem Leben in einem ernsthaften Versprechen. Die Erklärung seinerseits war nicht ganz freiwillig erfolgt, aber er fing doch an, sich wirklich in Adelaide zu verlieben, wenigstens quälte ihn Eifersucht, wenn andere sie umwarben. Er glaubte aber, die Ehe würde keine glückliche werden und Adelaide liebe ihn garnicht, sondern wünsche nur zu heiraten, wie die meisten Italienerinnen, um ein freieres Leben führen zu können. So wollte er sich losreißen. Beim Abschied am letzten Abend küßten sich beide und wechselten sogar Ringe. Von Insoms Landgut war Nicolai wieder nach der Stadt zurückgekehrt, hatte seine Sachen gepackt, um am Morgen des 6. Oktober abzureisen.

Im Café Servi, das er noch aufsuchte, um Abschied von Aria und den andern Bekannten zu nehmen, verbreitete sich dann plötzlich die Nachricht von dem am 23. Sept. in Manchester erfolgten Tode der Malibran, worauf sogleich festgesetzt wurde, daß Nicolai nicht abreisen, sondern eine Trauerkantate für das Teatro Comunale schreiben solle. Noch gegen 2 Uhr nachts begab sich die Gesellschaft zum Direktor Marchese Zeppi, um seine Bestätigung einzuholen. Wenn auch kein materieller Vorteil für ihn daraus erwuchs, so wollte er doch die Gelegenheit nicht versäumen, zum ersten Male von den Brettern herab gesungen zu werden und vor das große Publikum zu treten. „Wenn es auch keine Oper ist, so ist es doch ein Anfang."

Das Ballett gefiel gerade damals in Bologna mehr als die Oper, und so war es die Idee der Direktion, in der Kantate Ballett anzubringen. Nicolai faßte die Idee auf, da es etwas Neues in Italien war, Ballettmusik mit Gesangmusik zu verbinden; der Gebrauch, in der Oper selbst tanzen zu lassen, existierte dort noch nicht. Da Nicolai aber keinen schicklichen Ausweg fand, in einer ernsthaften Kantate Tanz anbringen zu können (abgesehen etwa von einem Trauertanz nach antikem Vorbild) nahm er Zuflucht zu lebenden Bildern und gab dem Ganzen folgende Gestalt:

I. Ouverture. II. Chor. Lebendes Bild, den Parnass darstellend,

wo die kleine Malibran von Grazien und Musen umgeben und unterrichtet wird. III. Chor. Bild, die Szene des 1. Aktes der Nachtwandlerin darstellend, worin die Malibran die Arie der Amina singt. IV. Chor (sehr feurig und kräftig). Bild, die Malibran als Romeo im Finale des I. Aktes darstellend. Das Bild wird von einem heftigen Orchesterschlag mit Tamtam unterbrochen, und es folgt V. ein Trauerchor ohne Orchester und das Bild, den Katafalk der Malibran darstellend. Unter einem Trauermarsch kommt ein Zug, Palmen und Lorbeeren streuend. Euterpe neigt sich trauernd über das Grabmal, während die Musik Vaccais „Ah se tu dormi sveglati" spielt. Violoncell-Solo. VI. Chor-Rezitativ von den Bässen allein gesungen, dann allgemeiner Chor und Bild: Malibran wird auf dem Parnass von Musen, Grazien und Genien empfangen und von Apollo mit Unsterblichkeit belohnt.

Die Bilder wurden immer durch ein kleines, sanftes Orchester von 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 4 Violinen, 2 Fagotten, 1 Baß und Klavier hinter der Szene mit entsprechender Musik begleitet. Soli durften wegen der Rivalität der Sänger nicht gesetzt werden, nur Chöre. Die Verse wurden nach Nicolais Angabe von einem Dr. Bonnetti gemacht, und Nicolai meint, daß die Idee des Ganzen und die Abrundung gut und die Musik nicht mißlungen war. Der glücklichen Stimmung beim Komponieren gibt er einmal Ausdruck, indem er sagt: „Den eigentlichen Lohn und das wahre Vergnügen an einem Werk genießt doch der Komponist nur in den Augenblicken, wenn er es schafft, unabhängig, allein, ungebunden, in diesen Augenblicken der Gottheit nahe — ein Schöpfer! — Mit der ersten Seite, die der Kopist abschreibt — fangen auch schon die Leiden an!!"

Wie recht er hatte! Nachdem die Komposition in etwa 9 Tagen vollendet war, wollte der Impresario Lanari die Ausgaben für die lebenden Bilder nicht machen, ein Mäzen fand sich auch nicht, und so zogen sich die Verhandlungen einen Monat lang hin. Endlich erklärte sich Lanari zur Uebernahme der Kosten bereit, wenn die letzte Szene, die den Parnaß im Großen darstellen sollte, im kleineren Maßstabe eingerichtet würde, wozu sich Nicolai wohl oder übel verstehen mußte. Endlich gings an die Proben, die Nicolai selbst abhielt, und Sänger und Orchester brachen dabei wiederholt in enthusiastische Rufe: Bravo maestro! aus.

Am 21. Oktober dann, nachdem „Die Puritaner" vorausgegangen waren, folgte die Aufführung. Die Ouverture und der erste Chor wurden applaudiert, als aber die Bilder begannen, die Lanari, um Geld zu sparen, erbärmlich ausgestattet

hatte, fing man an zu lachen und achtete nicht mehr auf die Musik. Und als im letzten Chor statt schwebender Genien auf dem Parnaß „einige ungeschlachte, flügellose Bengel an Stricken herabgelassen wurden", kannte die Heiterkeit keine Grenzen mehr. Kein Beifallszeichen, aber einiges Zischen war zu vernehmen. Nicolai, der wieder hinter den Kulissen stand, da es nicht Sitte war, daß der Komponist selbst dirigiert, glaubte auf einer Versenkung zu stehen und mit ihr in den Boden der Bühne hinabzufahren. So endete sein erstes Bühnen-Debut.

Und nicht genug, daß Nicolai für seine Arbeit nichts erhielt, wollte Lanari auch noch die Stimmen an den Kopisten Buttazoni verkaufen, nach dem herrschenden Brauche, wonach Impresarien und Kopisten ganz allein den Nutzen aus den Werken der Autoren zogen. Nicolai erreichte zwar die Auslieferung, war aber gehörig „disgustiert" von dieser ersten Erfahrung. „Bunsen hat wohl recht: kein scheußlicheres Volk gibt es, als Theatergesindel!"

Im Hause Insom lernte Nicolai jetzt auch Rossini kennen, der ja in Bologna sein Heim hatte, das er mit seiner Frau (der Sängerin Colbrand) und seinem Vater bewohnte. „Er ist noch nicht alt und hat ein galantes Gesicht. Die ganze Welt spricht schlecht von seinem Charakter; es soll kein wahres Wort aus ihm kommen. Kann man denn ein so großer Künstler und dabei schlechter Mensch sein? Er sprach über Beethoven und stellte dessen Klaviermusik über seine andern Kompositionen." Nur Rossinis wegen hielt sich Nicolai nun noch länger in Bologna auf; er besuchte ihn, zeigte ihm seine Arbeiten und empfing von ihm einen Empfehlungsbrief an Merelli in Mailand. Er findet übrigens Rossini nicht so falsch, als er ausgeschrien werde; er habe an Nicolais Arbeiten ebensowohl getadelt als gelobt.

Ueber Modena und Parma, wo er zwei Tage sich aufhielt, reiste Nicolai mit der Diligence nach Piacenza und von dort gleich weiter, um nach Mailand zu gelangen. Als er aber jenseits des Po's ins österreichische Gebiet wollte, wurde ihm vom Grenz-Kommissar der Eintritt verweigert (12. Dezember 1836), trotzdem seine Papiere völlig in Richtigkeit waren. Er wurde für einen römischen Réfugié gleichen Namens gehalten, obgleich man ihm seine germanische Abkunft doch leicht ansehen konnte. Aber er mußte nach Piacenza zurück,

wo er im Albergo di St. Marco mehrere Tage wohnte und im Hause der Gräfin Marrazani sowie des greisen Maestro an der Kathedrale, Giuseppe Niccolini, verkehrte. Er spielte auch auf der von den Gebrüdern Serassi aus Bergamo stammenden schönen Orgel des Doms. Am 15. Dez. kamen seine Papiere, die er nach Mailand an den Gouverneur v. Hartig gesandt hatte, zurück, und der Eintritt in die damals noch österreichische Lombardei und deren Hauptstadt wurde ihm erlaubt.

In Mailand sah Nicolai nach drei Jahren zum ersten Male wieder Schnee. Er findet es kalt und schmutzig wie in Deutschland, und nachdem er das letzte Geld in 400 Zwanziger umgewechselt hat, was in der teuren, luxuriösen Stadt nicht viel bedeuten will, steht er vor der Notwendigkeit, nun endlich wieder zu verdienen. Er genießt aber die Freuden des Karnevals zunächst noch fröhlich mit, tanzt auf dem Balle des Gouverneurs, wo er die Marchesinnen Olivazzi, die er von Salzbrunn her kennt, wieder trifft, und ist durch Empfehlungsbriefe rasch in zahlreiche Familien eingeführt.

Natürlich verabsäumt er nicht den Hauptzweck, wegen dessen er die Reise zur Mutter nach Warschau aufgegeben hatte und in Italien zu bleiben versuchte, den Auftrag zur Komposition einer Oper zu erlangen. So ging er denn mit seinen Empfehlungsschreiben zu dem gewaltigen Theaterbeherrscher, dem Impresario des Scala-Theaters und der kaiserlichen italienischen Oper in Wien, Bartolomeo Merelli, der in Mailand residierte, während sein Sozius, der ehemalige Schneider Carlo Balochino, an der Donau die Geschicke der Oper lenkte.

Merelli machte Nicolai alle möglichen Hoffnungen, und auch Graf Pacta von der Regierung, der in Theaterangelegenheiten ein Wort mitzureden hatte, stellte ihm die Erfüllung seiner Wünsche in Aussicht. Dabei blieb es aber. Der Karneval ging zu Ende und mit ihm Nicolais Barschaft. So sollte denn ein Konzert neue Existenzmittel schaffen. In Mailand wollte Nicolai, nachdem er immer nur als Kavalier in den Gesellschaften verkehrt hatte, nicht zu seinem Besten etwas veranstalten, auch meinte er für dort nicht virtuos genug zu spielen. Er ließ sich deshalb vom Gouverneur einen Brief an den Hof von Parma geben, um vor der regierenden Herzogin Marie Louise, der ehemaligen Gattin Napoleons, zu konzertieren. Die Empfehlungen an den Großhofmeister Graf

Bombelles und die erste Hofdame Gräfin Scarampi verhalfen ihm zu sehr freundlicher Aufnahme, und am 14. Februar 1837 abends, fand bei Hofe das Konzert statt, in dem die Ouverture zur Malibran-Kantate aufgeführt wurde und Nicolai sein D-moll-Rondo mit Quartett und die Es-dur-Polonaise mit Orchester spielte. Die Herzogin sagte ihm danach viel Schmeichelhaftes über seine Kompositionen und sein Spiel (über letzteres unverdient, wie er meint), und am andern Tage brachte Graf Bombelles dem so sehnlich auf Geld Harrenden — eine goldene Tabatiere. In seiner Verlegenheit gab Nicolai die Dose dem Hofintendanten für 375 Francs baar zurück, und da die Gräfin Scarampi, in deren Gemächern er nochmals vor der Herzogin hätte spielen sollen, krank wurde, reiste er sogleich wieder nach Mailand zurück.

Nach Bezahlung seiner Reisekosten von 100 Frs. und der Rechnung im Hotel Reichmann, die er hatte schuldig bleiben müssen, verblieben ihm 20 Fr., von denen er zehn seinem Vater schickte. Doch kam Hilfe von außerhalb. Hofmeister sandte aus Leipzig 44 Gulden für den Verlag der Norma-Variationen, op. 25, und als Nicolais erstes Schriftstellerhonorar für den Artikel über die Sixtina, der als erster Teil der „Italienischen Studien“ in Schumanns Neuer Zeitschrift Anfang des Jahres erschienen war. Die interessante Arbeit gibt in knapper Form eine anschauliche Schilderung vom Wesen und der Geschichte des Sängerchors der Sixtina, der Gebräuche und auch der Örtlichkeit, aber es ist keine trockene Beschreibung, vielmehr läßt Nicolai so viel Persönliches einfließen — wie er stets höchst subjektiv schreibt — daß die Lektüre noch heut fesselt.

Es sei hier gleich der zweiten italienischen Studie gedacht, die noch in demselben Jahrgange der Zeitschrift erschien und betitelt ist: Einige Betrachtungen über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen. Wieder höchst persönlich schreibt er, wie er vor drei Jahren einen großen Widerwillen gegen die italienische Oper empfunden, dies auch in einem an Rellstab gesandten Aufsatz ausgesprochen habe, heut aber anders denke. Er vertritt hier den Standpunkt, zu dem sich in demselben Jahre Richard Wagner bekennt, als er in Riga die „Norma“ zu seinem Benefiz ankündigt und schreibt, daß es keine Sünde sei, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schicke,

daß den deutschen Komponisten doch endlich solche Melodien und eine solche Art den Gesang zu behandeln, einfallen möchten.

„Er kam bei den Erwägungen, wie der deutschen Kunst in Italien Eingang zu verschaffen sei, zu dem Resultat, daß eine Vereinigung beider Schulen anzustreben sei."

So faßt Nicolais Opponent in der Zeitschrift den Inhalt des Artikels zusammen, und Schumann schreibt unmittelbar hinter Nicolais Arbeit: „Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan, als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde, ‚Ein so gescheiter Mann — und Vorschläge wie Vermischung der Stile' murmelte er vor sich hin." Und dann fordert er den „köstlichen Wedel" auf, sich vernehmen zu lassen mit derselben Freimütigkeit, die diesen Aufsatz auszeichne. Das geschah denn auch sehr eingehend, und Nicolai schien gründlich ad absurdum geführt. Schumann selbst, der aus der italienischen Oper eben nur „Kanarienvogelmusik und Haarbeutelmelodien" vernahm, was ja auch bei der größten Mehrzahl der Werke zutraf, und der mit Recht dem Eindringen und der Ueberflutung wehrte, äußerte sich brieflich sehr befriedigt über Wedels Entgegnung. Nicolai erwiderte kein Wort, schrieb auch nicht mehr für die Zeitschrift und antwortete erst nach Jahren mit der Tat, indem er in den Lustigen Weibern seine Theorie in die klingende Praxis umsetzte, damit allerdings überzeugender wirkend, als durch seine schriftlichen Ausführungen, in denen er nicht immer ganz logisch zu folgern verstand.

Am 22. Febr. fand in einem Familienkreise eine musikalische Akademie statt. „Die älteste verheiratete Tochter spielte mein D-moll-Rondo mit Quartett. Sie spielt meisterhaft. Meine C-moll-Ouverture wurde mit Quartett und mit zwei Pianofortes ausgeführt und gefiel sehr. — Welche Seligkeit — Pepinas Blicke — sanft und süß wie der Mond und dabei — meine Kompositionen ausgeführt." Wir sehen hier Nicolai wieder in Liebesnetze verstrickt und diesmal so ernsthaft, daß der Herzensroman leicht einen tragischen Ausgang hätte nehmen können. Es war das alte, traurige Stück von Tristan und Isolde, denn Pepina, die Nicolais Schülerin in der Musiktheorie war, war die Gattin eines angesehenen, auch von Nicolai geachteten Mannes, den sie freilich nicht aus Liebe geheiratet hatte, „wie dies so oft in Italien geschieht!"

Die Leidenschaft für die Musik entflammte schließlich auch die Herzen, und Nicolai hatte bald die aufrichtigsten Beweise von Pepinas „edler, aus geistiger Zuneigung entstandenen Liebe“. In seliger Schwärmerei schreibt er von ihr: „Sie ist schön! — ach, wie schön! — Möchte der Engel, der mir einst die Pforten des Paradieses öffnen soll, auch so schön sein! — Ihr Gesicht ist sanft und gut wie der Mond. Ihr gescheiteltes Haar hängt zu beiden Seiten in vier schönen Locken herab. Gestern hatte sie abends ein Blümchen auf einer Seite! — O Engel! sie weiß es, daß ich sie so gerne sehe!“ Wie ihn die Liebe zum Dichter machte und er in Bildern von leuchtender Farbenpracht schwelgte, zeigt die folgende Eintragung in sein Tagebuch:

„An den Mond. Holdes, süßes Gestirn! ich liebe dich! — Wie die Nachtviole am Tage geschlossen dasteht, und ihr Haupt senkt, wenn aber dein sanftes Antlitz sich erhebt und alle ihre Blätter dir entgegenstreben und alle ihre Kelche sich dir öffnen und balsamische Wohlgerüche vor dir ausströmen, so strebt meine Seele nach dir, lieber, schöner Mond! Des Tages Geräusch, der Sonne prächtiger Glanz können sie nicht erwecken — sie schlummert und träumt von dir!

Da erscheinst du — und sie erwacht, sie möchte hinaufschweben zu dir, ihre Schwingen heben sich, und ihre Saiten klingen dir entgegen,

O süßes Licht,
Verschwinde nicht!

Meine Seele bedarf es, dich zu sehen und dich wiederzusehen und möchte ewig an deinem Antlitz hangen! Du bist das Leben, von dem meine Seele sich nährt, du bist der Atem, den sie trinkt!“

Ist es nicht, als wenn von „des Tages falschem Prangen“ und dem „Wonnereich der Nacht“ der Wagnerschen Dichtung eine Vorahnung erklänge?

„Daß diese selig-unglückliche Lage zu tausend Unannehmlichkeiten, Drangsalen, Ängsten, Freuden und Leiden führen mußte, ist klar. Wir sind beide unverdorbene Seelen — wir sündigten, doch es sündigen wohl noch bessere Menschen! Ich mache mir keinen Vorwurf! denn unsre Liebe ist zu groß!“

Ganz im Banne dieser Leidenschaft, hatte er für irdische Dinge kaum noch Sinn. Sein Schaffen ruhte. Einige liebe-

atmende Romanzen sind die einzige künstlerische Ausbeute dieser Zeit, und mit Gleichmut sieht er sein Geld hinschwinden bis auf den letzten Taler.

„Alles, alles, was ich tat und dachte, war für sie — und jeder Augenblick ohne sie verlebt, verloren, unnütz!"

Erst als Pepina mit ihrer Schwester aufs Land ging, gab ihre Abwesenheit ihm wieder Mut, etwas für sich zu tun. So gab er denn doch am 28. April 1837 eine Akademie im Ridotto della Scala mit nachstehendem Programm:

Programma dell' Accademia per la sera 28. Aprile 1837
nelle sala dell' I. R. Teatro alla Scala del
Maestro Ottone Nicolai.

Prima Parte.

NB. I pezzi segnati di * sono di composizione del Maestro Sig. Nicolai.

* 1. Sinfonia.

2. Aria nell' Opera I Puritani del Maestro Sig. Bellini, cantata dalla Signora Di Perle Carolina.

* 3. Gran Rondò alla Polacca per Pianoforte, eseguito dal Maestro Sig. Nicolai.

* 4. Quintetto Finale nell' Opera La Figlia abbandonata.

Personaggi:

Il Cavaliere	Signor Cartagenovo Orazio
Carlo, innamorato di	Signor Milesi Gio. Battista
Giulia, creduta orfanella, che poi si scopre figlia del Cavaliere	Signora Di Perle Carolina
Maestro Simone	Signor Galli Vincenzo
La Governante in casa di Cavaliere	Signora Ruggeri Teresa.

Secunda Parte.

* 5. Due Romanze obligate a Violoncello, eseguito dal Sig. Milesi e dal Professore Sig. Nerighi
   a) Alla Luna
   b) Il duolo d'amore.

6. Variazioni per Piano-Forte a quattro mani di Carlo Czerny, eseguito dal Maestro Sig. Neumane e dal Sig. Nicolai.

7. Aria nell opera Il matrimonio segreto del Maestro Sig. Cimarosa, cantata dal Sig. Galli.

* 8. Fantasia per Piano-Forte su motivi dell' Opera Norma, eseguito dal Sig. Nicolai.

Von neuen Werken begegnen uns hier zwei von den liebeatmenden Romanzen, die „Alla Luna“ und „Il duolo d'amore“ (Schmerz der Liebe) betitelt sind und in Text und Musik die „selig-unglückliche“ Stimmung atmen, aus der heraus sie entstanden sind und beurteilt werden müssen. Die Überschriften sagen deutlich, wem diese schmeichelnden Töne gelten.

Beide Lieder sind später, auch mit deutschem Text, in Wien gedruckt worden, das zweite als op. 24 Nr. 1 (dem berühmten Operntenor Franz Wild gewidmet). Das Lied an den Mond, das jedenfalls sehr beliebt wurde, kehrt noch einmal wieder als Einleitung des Mondwalzer, der ebenfalls in Wien gedruckt wurde und nach der schwärmerischen Introduktion, eine recht frische Tanzweise im Stil von Vater Strauß, nur musikalisch reicher, erklingen läßt. Neben dem zweihändigen erschien auch ein vierhändiges Arrangement.

Der Oper, von der Nicolai nur das angezeigte Finale und eine Arie „Jo l'amai di fiamma pura“ komponiert hat, dürfte das gleiche Textbuch zu Grunde liegen, wie der (nach Riemann) 1836 in Rom aufgeführten „Giulietta“ („La fanciulla abbandonata“) von Pasquale Guglielmi, wenigstens findet sich im Nachlaßverzeichnis Nicolais ein Quintetto nell' Opera Giulietta „Un turbamento orcano“ für 2 Soprane, 1 Tenor und 2 Bässe, das offenbar identisch mit dem der „Figlia abbandonata“ ist.

Ein Avvertimento auf Nicolais Programm schildert die Handlung folgendermaßen:

„Der Cavaliere . . . aus dem Kriege zurückkehrend, findet die Tochter nicht mehr vor und sucht Trost in der Gesellschaft anderer. Da führt ihm Simone die von ihm erzogene Giulia zu und lässt sie singen, um dem Cavaliere mehr Zerstreuung zu schaffen. Zufällig wählt sie eine Romanze, betitelt „Das verlassene Mädchen“. Die Bewegung, die der Gegenstand des Liedes und der Gesang Giulias im Herzen des Cavaliere hervorruft, bildet den Inhalt der Stretta dieses Finale.“

Nicolai war wenig erbaut von seiner Akademie. „Sie war zusammengestoppelt und eigentlich meiner nicht würdig, aber — ich brauchte Geld; ich war ganz und gar ausgebeutelt. Ich verdiente etwa 100 fl. dabei.“

Inzwischen hatte er von Merelli einen Vertrag als Kapellmeister und Gesanglehrer an der kaiserlichen Oper in Wien als Nachfolger des verstorbenen Ciccimara erhalten und angenommen, und nun galt es Entscheidung für Pepina. Nicolai

hatte ihr sogleich geschrieben und sie aufgefordert, mitzukommen. „Sie kann mit ihrem Mann ja doch nicht mehr glücklich sein! Gott mag mir verzeihen! Wenn sie will, so löse ich mit Gewalt ihre Bande und kette sie an mich.“

Die „große Leidenschaft“ aber versagte bei Frau Pepina, sie zog es vor, in ihren gesicherten, glänzenden Lebensverhältnissen bei dem betrogenen Manne zu verharren, und ließ den enttäuschten armen Künstler ziehen. Bei seinem spätern Aufenthalt in Mailand 1840 sah Nicolai die einst so heiß Geliebte noch einige Male wieder, danach hat er dann diesen „schönsten Traum jener selig bewegten Vergangenheit“ aus der Erinnerung ausgelöscht.

Das erste Jahr in Wien.

Die Kaiserstadt an der Donau, der Nicolai nun entgegenfuhr, war für ihn ein erwünschtes Ziel. War es doch die künstlerische Heimat seines inbrünstig verehrten Vorbildes, Mozarts, der Boden, auf dem die edelste Kultur der Musik sich in Beethoven verkörpert hatte, der noch vor einem Jahrzehnt hier unter den Lebenden weilte. An der Stelle, wo „Fidelio“ zuerst erklungen war, sollte nun er stehen und die ihm heiligen Kunstwerke unserer Meister mit dem Feuer seiner Seele neu beleben können. Alles was er Jahre hindurch entbehrt hatte, sollte er hier wiederfinden: ein nicht nur für Monate zusammengewürfeltes, sondern in langem, gemeinsamen Wirken eingespieltes Sängerpersonal; ein Orchester, das, wenn es auch nicht wie das Berliner unter Spontini zur höchsten Leistungsfähigkeit gebracht war, doch aus lauter ausgezeichneten Musikern sich zusammensetzte, und ein Publikum, das wohl auch gern mühelos genoß, aber doch mit Ehrfurcht die Hallen der Kunst betrat, mit feinem Takt zuzuhören verstand und sich schließlich auch von wahrer Größe fortreißen ließ.

Das Konzertwesen[14]) hatte trotz der noch immer herrschenden Einschränkung, daß abends keine öffentlichen Konzerte stattfinden und „Privat-Konzerte“ nicht angezeigt werden durften — um die Theater nicht zu schädigen — einen großen

Umfang angenommen. An der Spitze stand die Gesellschaft der Musikfreunde, die in dem 1831 eröffneten eigenen Konzertsaale regelmäßige Aufführungen veranstaltete, bei denen gewöhnlich eine Symphonie das Programm eröffnete, worauf eine Ouverture, ein Chor, ein Instrumental-Solo folgte und eine Arie oder ein Duett — meist aus einer italienischen Oper — den Schluß bildete. Abgesehen von den Beethovenschen und Mozartschen Symphonien waren die Programme allerdings recht gehaltlos und stillos zusammengestellt, war es doch möglich, daß man zwischen dem ersten und zweiten Satz von Schuberts C-dur-Symphonie die Tuczek die Arie der Lucia singen ließ. Das Orchester bestand überwiegend aus Dilettanten, nur für die Blasinstrumente und die Kontrabässe wurden Berufsmusiker mit herangezogen, auch die Dirigenten waren Amateure.

Ganz ähnlich waren die Concerts spirituels geleitet und ausgeführt. Große Musikfeste wurden seit dem Jahre 1837 nach mehrfachen Unterbrechungen wieder regelmäßig in der Winterreitschule abgehalten. Konzerte großer Virtuosen wie Liszt usw. fanden im kais. Großen Redoutensaale statt, der später auch die Stätte der Philharmonischen Konzerte werden sollte.

Neben den eigentlichen Gesellschaftskonzerten veranstalteten die Musikfreunde auch noch Abend-Unterhaltungen, mit den Zöglingen des Konservatoriums zur Unterstützung bedürftiger und talentvoller Schüler. Diese wurden teils als „Zöglings"- teils als „Opern-Konzerte" angekündigt. Oratorien wurden vom Tonkünstlerpensionsverein zwar unter Leitung von Fachmusikern wie des Hoforganisten Aßmayer und des tüchtigen Sängers und Liederkomponisten Randhartinger aber doch in lässiger Weise und ohne Initiative zur Aufführung gebracht. Dazu gesellte sich nach ein paar Jahren der Chorregentenverein mit schwachen Leistungen wenn auch ernsten Absichten. Er machte Nicolai 1844 zu seinem Ehrenmitgliede. Auf dem Gebiet der Kammermusik suchte Leopold Jansa lange vergeblich seine Soireen erfolgreich durchzusetzen, erst nach Jahren glückte es ihm einigermaßen.

Sonntag den 21. Mai, nachmittags einhalb 5 Uhr hatte Nicolai Mailand verlassen und Donnerstag den 25. nach Mitternacht war er in Wien eingetroffen, wo er am 1. Juni 1837 seine Stellung am Kärntnertor-Theater antrat. Sein monatliches Einkommen betrug freilich nur 100 Gulden, womit man

in Wien schon damals keine großen Sprünge machen konnte, mußte Nicolai doch allein für die beiden Zimmer im Bürgerspital, die er bewohnte, 20 Gulden Miete zahlen. Indessen war er doch froh, in einer Stellung zu sein, zu der er sich mit Recht berufen fühlte.

Das Theater, das sich kaiserliches Hoftheater nannte, war im Gegensatz zum Hofburgtheater eigentlich ein Privatunternehmen der Pächter Merelli und Balochino, denen der Kaiser einen Zuschuß von 85 000 Gulden jährlich zahlte. Den Höhepunkt bildete die alljährliche italienische Opernsaison während der Monate April, Mai und Juni. Die deutsche Oper suchte Balochino dadurch zu diskreditieren, daß er die italienischen Opern, die vorher in glänzender Weise von den Italienern aufgeführt worden waren, in deutscher Sprache wiederholte, in der sie, ohne die nationale Eigenart der Sänger dargestellt, an Wirkung natürlich ungemein verloren, eine Erfahrung, die später Nicolai selbst mit seinem „Templario" machen sollte.

Als erster Kapellmeister wirkte Conradin Kreutzer, der damals 57jährige Komponist des „Nachtlager in Granada", der mit einigen Unterbrechungen seit dem Jahre 1822 im Amte war; neben ihm der Darmstädter Ludw. Wilh. Reuling, acht Jahre älter als Nicolai. Trotzdem Kreutzer ein abgesagter Feind der italienischen Musik war, auch die Sprache nicht beherrschte und mit den Sängern sich nicht verständigen konnte, führte er doch die italienische Stagione fast ganz allein zu Ende. Nicolai trat erst in Wirksamkeit am 26. Juni bei einer Vorstellung zum Benefiz des Chorpersonals, die den 2. Akt aus Donizettis „Belisar" und den 2. Akt aus Bellinis „Nachtwandlerin" brachte. Zwischen beiden Akten kam zur Aufführung: „Ouverture, komponiert von Herrn Otto Nicolai, neuengagierter Kapellmeister an diesem k. k. Hoftheater" und ein Duett aus Rossinis „Sigismondo" („mille sospiri e lagrime") im Kostüm vorgetragen von Marietta und Annitta Brambilli.

Am Abend vorher hatte er folgendes Schreiben ins Orchester gesandt:

„Der Gefertigte ist durch die verehrte Administration dieses k. k. Hof-Operntheaters aufgefordert worden, morgen Abend, den 26. eine Ouverture seiner Komposition ausführen zu lassen, wozu die Probe morgen früh um 9 Uhr stattfinden wird. Er wünscht bei dieser Gelegenheit, bei welcher er zum erstenmal das Orchester dirigieren wird, zugleich den ersten Satz von einer seiner grösseren Symphonien zu probieren und rechnet dabei auf die Gefälligkeit der geehrten Orchester-

mitglieder. Er wünscht sich aufrichtig Glück, einen Posten zu bekleiden, auf den er stolz ist, und tritt denselben mit dem Versprechen an:

stets das Beste der Kunst und des Orchesters im Auge zu haben und zu befördern.

Wien, am 25. Juni 1837. Nicolai

Kapellmeister an diesem k. k. Hof-Operntheater
königl. preuss. Musikdirektor und
Ehrenmitglied mehrerer Akademien der Musik.

Um welche Ouverture es sich handelt, ließ sich nicht mehr ermitteln, der Symphonie-Satz war der erste der in Rom für die Wiener Konkurrenz komponierten D-dur. Die Meinung des Orchesters meinte er so ziemlich für sich gewonnen zu haben, auch von seiten des Publikums fand er mit der Ouverture eine freundliche Aufnahme.

„So habe ich denn die Aussicht, nicht allein hier fest zu bleiben, sondern auch im zweiten Jahre einen höheren Gehalt zu bekommen. Die italienische Saison ist also beendigt, und in fünf oder sechs Tagen wird wieder die erste Oper in deutscher Sprache sein. Es ist die „Montecchi und Capuletti" von Bellini gewählt worden. Die erste Sängerin ist Mlle. Lutzer. Ich werde diese Oper dirigieren und habe heute die erste Probe abgehalten. Dass ich mit Neid und Kabalen zu kämpfen habe (besonders von einigen älteren Personen) versteht sich von selbst — doch habe ich mir vorgenommen, mich niemals zu ärgern, um meine Gesundheit nicht beim Theater zuzusetzen, und befinde mich bei diesem Grundsatz, zu dessen Ausführung ich Kraft und Ruhe genug in mir verspüre, recht wohl. Sie können mich doch nicht hinausschieben! Ich sitze schon fest genug, und Rechtlichkeit und Offenheit lassen meine Beine nicht schwanken! . . . Ich denke auch durch ruhige und liebevolle Strenge die rechte (von Kreutzer etwas vernachlässigte) Position gegen das Orchester zu gewinnen und zu behaupten."

Durch den von ihm neu einstudierten „Tell" Rossinis lenkte er dann zunächst die Aufmerksamkeit auf sich; seit Jahren sei keine Oper so gut gegangen, schrieb man. Spohrs „Jessonda" mußte er in Kreutzers Abwesenheit rasch übernehmen und fast prima vista dirigieren, ferner fielen ihm zu Rossinis „Belagerung von Corinth" und Herolds „Zweikampf". In künstlerischer Beziehung war er soweit zufrieden. Er stieg in der öffentlichen Meinung, und das war ihm die Hauptsache.

In Beziehung auf die Geldverhältnisse war er meist übel daran. Schon zur Reise nach Wien hatte er sich eine Monatsgage Vorschuß geben lassen müssen, und zuweilen hatte er nicht den Portozwanziger, um den Brief an den Vater absenden zu können. Trotzdem nimmt er sich eines jungen mittellosen

Tenoristen aus Hamburg, namens Köhn, den er ausbildet, großmütig an, logiert ihn in seinem Hause ein und erhält ihn einstweilen, bis er ein Engagement annehmen und die Auslagen zurückerstatten kann. Ungeachtet der üblen Erfahrung, die er in diesem Falle machte, tat er nach Jahren an einem jungen Tenoristen namens Hübner das gleiche.

Zu den Sängerinnen der Hofoper, mit denen er als Gesanglehrer und Kapellmeister in Verkehr trat, gehörten damals die gefeierte Klara Stöckl-Heinefetter, die jugendliche Helene Treffz, die spätere Gattin von Johann Strauß Sohn, Leopoldine Tuczek, die zwölf Jahre später die Schöpferin der Frau Fluth werden sollte, die Damen Bruckner, Karoline Mayer, Mad. Mink und Dem. Goldberg, welche letztere Nicolai zu seinen speziellen Schülerinnen zählte. Der allgemein gefeierten Jenny Lutzer, die von Prag aus fast gleichzeitig mit Nicolai nach Wien gekommen war und als Desdemona glänzend debutiert hatte, trat er besonders nahe; sie sei halb und halb mit ihm versprochen, schreibt er dem Vater, „Doch scherzen wir alle beide mehr mit der Sache, als ernstliches daran ist. Jedoch wäre das eine gute Partie und vernünftige Heirat." Dabei blieb es aber, und 1842 heiratete Jenny Lutzer den Direktor des Burgtheaters, Franz Dingelstedt.

Im Oktober kann Nicolai dem Vater melden, daß der erste Akt seiner italienischen Oper vollendet sei, und bei dieser Gelegenheit erkundigt er sich auch nach seiner Halbschwester Cassandra. Wenn sie Stimme und Figur hätte, möchte er sie zu sich nehmen und zur Sängerin ausbilden, was in heutiger Zeit jedenfalls die beste Karriere sei, die ihr an seiner Hand, unter seiner Leitung sehr erleichtert werden könne. Auch des Vaters Opern „Dina" und „Der Käfig" erbittet er, um sich für sie zu verwenden.

Seit Januar 1838 bewohnte Nicolai in der Singerstr. 878 zum roten Apfel zwei große, schöne Zimmer mit Schlafkabinett. Hier konnte er nun auch eine Soiree veranstalten, zu der „die ersten Personen der Stadt" eingeladen waren und bei welcher die ersten Künstler mitwirkten. Clara Wieck, die damals, 19jährig, in Wien Aufsehen erregte, spielte; die Lutzer sang eine Arie aus Nicolais neuer Oper und machte Furore damit, außerdem ließen sich verschiedene seiner Schülerinnen hören. Die Oper ist Ende Februar bis auf vier Nummern vollendet, ob er sie aber noch in dieser Saison werde heraus-

bringen können, weiß er nicht, da er Kabalen Kreutzers fürchtet, der eben mit seinem „Gang nach dem Eisenhammer“ eine Niederlage erlitten hatte. Er hofft aber auf die Protektion des Polizei-Ministers Sedlnitzky, „der das Theater nach seinem Willen lenkt.“

Im dritten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde am 11. März fand die Aufführung von Nicolais „Weihnachts-Ouverture“ statt, wie die Leipziger Musikzeitung meldet, spurlos, sogar unter mißbilligenden Stimmen vorübergehend.

Am 2. April gab Nicolai dann ein öffentliches Konzert mit nur eigenen Kompositionen im historischen Charakter. Ursprünglich wollte er darin auch das Final-Quintett der „Figlia abbandonata“ aufführen, es wurde aber durch das Lied „Duolo d'amore“ ersetzt. Das Programm zeigt unsere Abbildung auf dem Blatt mit der Gesandtschaftskapelle.

Alle auf Wien berechneten Zukunftspläne wurden plötzlich dadurch hinfällig, daß Nicolais Vertrag mit der Hofoper nicht erneuert wurde. „Mein feuriger Wille für das Gute in der Kunst und für das Beste der Oper verträgt sich nicht mit der Schläfrigkeit und Gewinnsucht der Direktion“ schreibt er, und ein andermal sagt er, daß seit seinem Erscheinen Kreutzer, der Regisseur Gottdank und der Gesanglehrer Gentiluomo darauf hingearbeitet hätten, ihn wieder hinauszubeißen, da er ihnen durch sein bloßes Hiersein schade, wenn er auch nichts tue, ihnen zu nahe zu treten. Er hätte nun wohl in Wien bleiben und durch Privatunterricht sein Auskommen finden können, aber Italien und die Hoffnung, dort seine Oper zur Aufführung bringen zu können, lockten ihn doch wieder nach dem Süden, umsomehr, als ihm Merelli Aussicht auf die Kapellmeisterstelle beim Impresario Giaccone in Turin gemacht hatte.

So verschob er den Besuch bei der Mutter in Warschau, den er schon bestimmt für die Ferienzeit angekündigt hatte, um abermals nach Italien zu gehen. Nicht leichten Herzens, denn die Enttäuschungen in Wien hatten ihn ziemlich herabgedrückt, und er fühlte wohl, daß er neue zu erwarten hätte, da er ohne Mittel und eigentlich aufs Geratewohl wieder ins fremde Land ging.

„Wer doch ruhig in seiner Familie sitzen könnte,“ philosophiert er, „von dem Erworbenen zu leben hätte und sich um die ganze Welt nicht zu scheren brauchte! Es ist doch eitel Tand! und Ruhe die

höchste Wohltat. — Nur noch einige Jahre will ich nach Ruhm kämpfen. Gelingt es mir nicht, mich bis zum 35. Jahre zu Zelebrität zu schwingen — dann ziehe ich mich in Frieden zurück und baue mir irgendwo ein Nestchen! Der alte Papa soll dann an meiner Seite seinen Lebensabend geniessen, und ich will für ihn in Ruhe arbeiten.“

Bei all seinen eigenen Sorgen denkt er stets aufs eingehendste der Verhältnisse des Vaters, er bittet ihn, mit der Mutter in Warschau wieder in Briefwechsel zu treten und sich in ruhiger Freundschaft mit ihr zu vereinigen. Auch wegen Cassandras schreibt er wieder, für die er etwas Ernstliches unternehmen möchte, nachdem seine andere Halbschwester, Sophie Berson, sich in Warschau verheiratet habe und versorgt sei.

Der Maestro.

Am 27. Juni 1838 hatte Nicolai Wien verlassen und war nach Triest gefahren, von wo er mit dem Dampfboot nach Venedig wollte. Da jedoch schlechtes Wetter eintrat und Nicolai die Seekrankheit fürchtete, fuhr er weiter zu Lande nach Venedig, wo er am 1. Juli abends ankam und auf dem Markusplatz seinen Freund Nerly aus Rom, den ehemaligen Künstler-General traf. Auch mit der Familie Perotti feierte er ein fröhliches Wiedersehen und spielte dem alten Maestro seine Oper „Rosmonda“ vor. Diese bot er dann dem ihm von Bologna her bekannten Impresario Lanari an, der das Teatro Fenice in Venedig übernommen hatte; Perotti hatte ein Empfehlungsschreiben beigefügt. Auch den Besitzer des Teatro Gallo in Venedig, Sgr. Benedetto und den Impresario des Triester Theaters Sgr. Fabrici lernte er kennen und leitete geschäftliche Verbindungen ein.

Nach zehntägigem Aufenthalt reiste er auf Merellis Order weiter nach Mailand, hielt sich aber in Verona auf und besuchte den Dichter Gaetano Rossi, an den Perotti ihn empfohlen hatte. Nicolai lud dann Rossi in sein Hotel alla torre di Londra zu Tisch, „bewirtete ihn splendid und suchte seine Zuneigung zu gewinnen“, war er doch der Lieferant für Merellis Komponisten und hatte bereits 183 Textbücher geschrieben, darunter die von Meyerbeers erfolgreichen italienischen Opern. Eine neue Bekanntschaft machte Nicolai noch

in Maestro Foroni, dessen Kompositionen ihn allerdings in Empörung versetzen. In Mailand empfing Nicolai den Empfehlungsbrief Merellis an Giaccone, mit dem er weiter reiste.

Noch einmal nahm er einen Aufenthalt von drei Tagen in Novara, um Saverio Mercadante, den damals erfolgreichsten Rivalen Donizettis kennen zu lernen. Auch ihm spielte er seine „Rosmonda" vor und empfing noch mancherlei Ratschläge von ihm. Mercadante hatte mehrere Schüler bei sich im Hause, Nicolai aber meint, ihn als Lehrer des Kontrapunkts nicht anerkennen zu können. Auch er habe kein System, alles sei nur Praxis bei ihm. Von Mercadantes Falstaff-Oper „La Gioventù di Enrico V." (1834) ist seltsamerweise bei Nicolai nie die Rede; von „Il Giuramento" dagegen spricht er und sogar lobend.

In Turin angekommen, erfuhr Nicolai zu seiner Überraschung, daß Merelli Giaccone ohne jede Nachricht gelassen habe und von diesem nun ein anderer Kapellmeister engagiert worden sei, andernfalls würde er Nicolai mit offenen Armen empfangen haben. Zunächst blieb der wieder einmal Enttäuschte noch in Turin und suchte den Dichter der „Norma" des „Liebestrank" und anderer erfolgreicher Opern, den damals fünfzigjährigen Felice Romani auf. Er brachte ihm die auf seine Texte komponierten Romanzen „Il mistero" und „Il desiderio" und sagte auch, daß er die von Romani gedichtete „Rosmonda" komponiert habe und gern einiges am Buche geändert sähe. Romani, der ebenso großen Ruf als Faullenzer wie als Operndichter hatte und die Komponisten, die er auf ihre Texte ungebührlich lange oder ganz vergeblich warten ließ, oft zur Verzweiflung brachte — Bellini und Mercadante waren Beispiele dafür — lud Nicolai täglich zu Tisch um mit ihm zu arbeiten, es vergingen aber Wochen, ohne daß es dazu kam.

Da wurde, gerade als die Proben zur Eröffnungsvorstellung — Mercadantes „Briganti", nach Schillers „Räubern" — begannen, der engagierte Kapellmeister Corini krank, und auf Bitten des Direktors setzte nun Nicolai die erste Oper im Teatro Carignano (25. August) in Szene. Er hatte viel Mühe damit. Die Sänger Dagnani, Galli, Badiani und Sgra. Marini waren für die Oper nicht gut geeignet, und Nicolai war gezwungen, sehr viel zu punktieren, einzurichten und einiges selbst hinzuzukomponieren, so ein ganzes Schluß-

Rondo [zu Schillers „Räubern"!], das der Primadonna Gelegenheit gab, ihre Stimme zu zeigen. Giaccone war so befriedigt von Nicolais Tätigkeit, daß er aus freien Stücken das Honorar von 200 auf 300 Frs. erhöhte und ihm den Auftrag gab, speziell für das große Königliche Theater in Turin zum Karneval 1839/40 eine opera seria zu schreiben. Der Vertrag wurde geschlossen und lautete auf 2500 Frs., wofür die neue Oper aber das absolute Eigentum der Direktion wurde. Außerdem mußte Nicolai sich das Buch auf seine Kosten verschaffen, wozu der Direktor höchstens 200 Frs. beitrug. Dieser hatte als Stoff den Roman „Le Solitaire" von d'Arlincourt vorgeschlagen, doch traf Nicolai eine andere Wahl, nachdem die Approbation des Vertrages höheren Ortes erfolgt war, wozu der einflußreiche Sgr. Camperi beigetragen hatte.

Giaccone wollte sogar Nicolai noch für die laufende Herbstsaison eine komische Oper in Auftrag geben, Nicolai wußte aber kein Sujet. Eine Mad. Brun aus Paris, mit der und deren zwei Töchtern er viel verkehrte, schlug ihm das Buch zu „Joconde" (wohl das von Etienne zu Nicolo Isouards vielgegebener Oper) vor und schrieb deswegen nach Paris. Auch hieraus wurde aber nichts. Inzwischen hatte Romani wirklich eine neue Nummer — ein Duett — zur „Rosmonda" gedichtet, und so verließ Nicolai Turin doch nicht ganz ohne Ausbeute.

Nachdem die Krönung Kaiser Ferdinand I. in Mailand vorüber war, kam Nicolai auf kurze Zeit wieder dahin zurück (17. Sept.). Er hatte die teuren Preise während der Festlichkeiten gescheut, fand aber die Stadt auch jetzt noch in hellem Jubel. „Man singt jetzt hier überall Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser" mit italienischen Worten auf den Gassen. Der Kaiser hat sich sehr populär gemacht." Mit Merelli auf gespanntem Fuß, konnte Nicolai in Mailand nichts weiter erreichen, und nachdem er sich in der Scala noch für sein Geld eine Vorstellung der „Norma" mit den Damen Schoberlechner und Goldberg und dem Tenor Donzelli aus Wien angehört hatte, reiste er am 29. Sept. wieder nach Venedig, wo die Festlichkeiten zu Ehren des Kaiserpaars vom 5. bis 20. Oktober in glänzender Weise fortgesetzt wurden, weshalb auch im Teatro Fenice Opernaufführungen stattfanden. Seine „Rosmonda" dort anzubringen, gelang zwar nicht, aber Nicolai spielte der Caroline Ungher aus der Oper vor und wußte sie für die Partie der Leonore so zu interessieren, daß sie den

Triester Impresario Fabrici zur Annahme bestimmte. Mit diesem kam nun in Triest ein Vertrag zustande, der Nicolai für die „Rosmonda" 1000 österr. Lire, ein halbes Benefiz und die Hälfte des Eigentumsrechtes an der Partitur sicherte.

Er hatte also nun diese Oper fertig zu stellen und eine zweite für Turin neu zu schaffen, mußte aber auch für seinen Lebensunterhalt sorgen, und da er Konzerte nicht mehr spielen mochte, auch nicht konnte, wie er schreibt, blieb wieder nur das Unterrichtgeben. Das war für ihn nur in Rom oder Wien möglich, wo er bekannt war. Aber er wollte nach Deutschland erst wieder als anerkannter Künstler zurückkehren und entschied sich für Rom, wo er auch von den Engländern am meisten verdienen zu können glaubte. Seine Kasse reichte gerade noch knapp aus, um die Post bis Rom zu bezahlen, und nach zweieinhalbjähriger Abwesenheit traf er am 16. Oktober ohne einen Kreuzer Geld wieder in der Siebenhügelstadt ein.

Bittere Enttäuschungen harrten Nicolais auch hier wieder. Das Geld, das er von Wien erwartete, 112 Gulden, die Köhn ihm schuldete, fand er nicht vor, auch Unterrichtsstunden suchte er vergebens. Fr. v. Lepel hatte inzwischen Jacucci zum Lehrer angenommen, den ihr Nicolai bei seiner Abreise empfohlen hatte, und seine übrigen Lektionen hatte der von ihm überall eingeführte Landsberg übernommen. Vergebens wandte er sich in seiner Not an seinen Freund Nicolo Sardi, der selbst nichts hatte, und mußte kleine Schulden machen, die ihm „entsetzlich auf die Seele drückten". Vergebens suchte er mehrfach auf seine Verträge Geld zu leihen, aber nur gegen Verpfändung von Wertsachen, einer kleinen goldenen Uhr, die ein Geschenk des Grafen Alex. Potocki war, seinem Siegelring, einem Andenken von Frau Vesque v. Püttlingen aus Wien (der Gattin des unter dem Decknamen Hoven komponierenden Staatsrats, dem das Lied „Liebesrausch" gewidmet ist), und anderen Goldsachen, lieh ihm der Violoncell-Professor Costaggini 25 Scudi.

„Welche lächerlich sonderbare Situationen bringt doch das Künstlerleben mit sich", schreibt er an Freund Vesque, „in Rom hatte ich früher in den höchsten Zirkeln gelebt und brachte diesmal noch einige Empfehlungsschreiben an vornehme Häuser mit. So sah ich mich sofort in der vornehmsten Gesellschaft, war bei Ambassadeurs und Ministern zu Tisch geladen, wurde wahrscheinlich von andern negunj Leuten beneidet; wurde von dem Bedientenvolke mit hab-

gierigen Augen angesehen; wurde von den in Italien wie Unkraut wuchernden Bettlern als Eccelenza traktiert und um Almosen gebeten; erschien im schwarzen Frack mit Schuhen und seidenen Strümpfen, und hatte kein Geld! Jetzt lache ich beinahe darüber, aber ich versichere Ihnen, dass ich damals vor drei Wochen nicht über mich zu lachen die Courage gewinnen konnte. Mir wurde doch ein wenig bange, denn ich bin an dergleichen Situationen, die bei mir, als ich 18 und 19 Jahre zählte, an der Tagesordnung waren, seit vielen Jahren nicht mehr gewöhnt. Möchte ich auch nicht wieder hineingeraten."

Inzwischen hatte ihm Vesque einen Wechsel von 100 Gulden für Köhns Schuld geschickt, nach und nach erhielt er auch Schüler, namentlich in russichen Familien. Seine Preise waren für Gesang und Generalbaß $1^1/_2$, für Klavier 1 Scudo.

Der Zuzug russischer Familien war in diesem Jahre besonders stark, da auch der Großfürst-Thronfolger, der nachmalige Kaiser Alexander II., am 16. Dez. nach Rom kam und bis 13. Febr. 1839 dort verweilte. Die Einführung in diese Kreise hatte Nicolai dem Grafen Michael Wielhorski aus Petersburg zu danken, den er beim Grafen Ludolf kennen gelernt hatte, und der ihn weiter empfahl. „Ein großer Musikoman und Komponist — ein ausgezeichneter Musiker und Mann von hohem Ansehen bei Hofe" wird er von Nicolai bezeichnet, dieser Graf Wielhorski, der zweite von den drei Brüdern der aristokratischen Musikerfamilie, der als Freund Glinkas, Berlioz' und Liszt's (letzterer übertrug Wielhorskis Lied „Autrefois" für Klavier) viel genannt ist. Der Graf weilte hier mit seinem erkrankten ältesten Sohne, den er auch durch den Tod verlor. Der Verkehr mit ihm gestaltete sich nach Mendel dadurch zu einem sehr lebhaften, daß Wielhorski die fast vollendete Partitur zu seiner Oper „Tzyganii" mitgebracht hatte, für die er Nicolais Rat in Anspruch nahm. An die Oeffentlichkeit ist das Werk nie gekommen.

Auf seinen Rat komponierte Nicolai für den Großfürsten drei Militärmärsche, die er ihm mit Wielhorski auch vierhändig vorspielte. Bei der Abreise Alexanders erhielt er dafür einen kostbaren Brillantring.

Über die Anwesenheit musikalischer Berühmtheiten schreibt er, daß J. B. Cramer, der damals 67jährige große Klaviermeister, ein Konzert gäbe, und daß auch Spontini da sei. Dieser habe sich bemüht, etwas zur Verbesserung der italienischen Kirchenmusik zu tun und den Papst um Erlaß eines Edikts gebeten, der das Spielen von Opernmelodien bei der Messe

untersagt. „Er hat richtig den Gregorsorden erwischt und wird auf seinen nunmehr erscheinenden lithographierten Konterfeis aus H-dur gehen, während er sonst nur vier Kreuze trug und aus E-dur ging. Der Kerl ist ein eitler Narr, aber dennoch ein großer Komponist und der beste Kapellmeister, den ich kenne."

Das neue Jahr 1839 brachte auch Liszt nach Rom, der mit Nicolai offenbar im Frühling 1838 gelegentlich seiner 10 Wiener Konzerte zum Besten der Ueberschwemmten in Ungarn in nähere Beziehung getreten war. „Er hatte an mich geschrieben, und ich hatte ihm seine Wohnung besorgt. Dennoch werden wir wohl nie intime Freunde werden — er trägt die Nase zu hoch!" So notiert er Ende März. Wer weiß, wodurch Liszt den Überempfindlichen verletzt haben mochte. Später zog Nicolai in dasselbe Haus, aber als Liszt bereits eine andere Wohnung genommen hatte, was wohl damit zusammenhängt, daß auch die Gräfin d'Agoult, die Liszt bereits die beiden Töchter Blandine und Cosima geschenkt hatte, nach Rom kam und hier am 9. Mai dem Sohne Daniel das Leben gab.

„Liszt lebt hier ganz für sich", schreibt Nicolai im selben Monat nach Wien. „Die Welt geht ihn wenig an und er die Welt auch nicht. Von Enthusiasmus wie in Wien ist keine Rede. Wir sehen uns zuweilen, jedoch nicht sehr oft. Am Anfang seines Römischen Aufenthaltes geschah dies öfter. Mein Freund, ich sage Ihnen, ich habe einen abscheulichen Charakter. Man muss mich überraschen, überrumpeln, überschütten, dann bin ich ergriffen! wenn ich schon weiss, wie mir geschehen wird, so wirkts nicht mehr recht. So ging es mir mit Liszt und noch mit mancher andern Erscheinung, die mir grossen Effekt machte. Sehen ist schöner als Wiedersehen, sagte eine geistreiche Frau, und hatte recht."

Das Verhältnis beider Künstler gestaltete sich beim nächsten Wiedersehen in Wien wesentlich freundlicher.

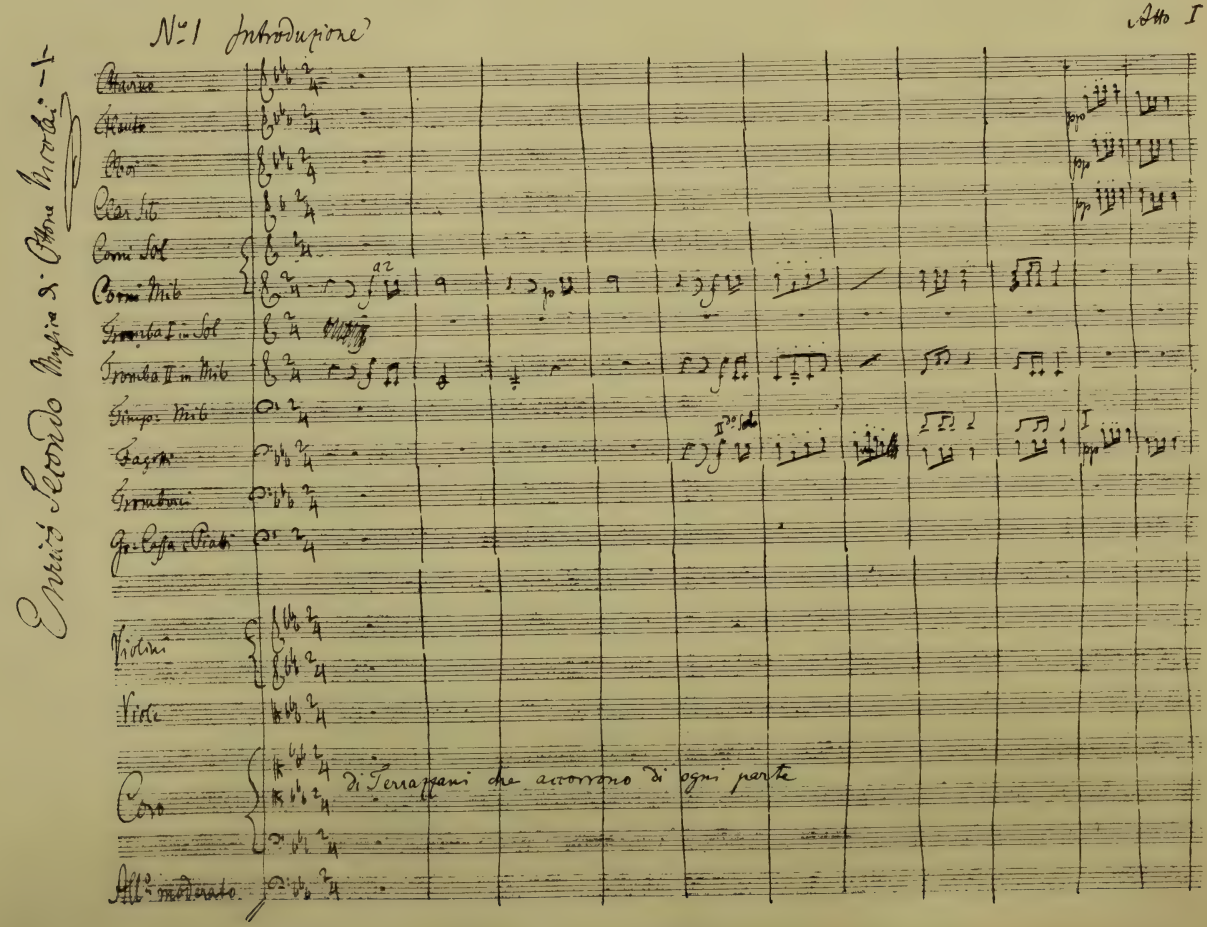
Nachdem die Fremden Rom verlassen und Nicolais Unterrichtsstunden aufgehört hatten, war er in einen ruhigeren Teil der Stadt, die Via della purificazione bei der Piazza Barberina, in das Haus von Liszts Wohnung gezogen und hatte seine neue Oper in Angriff genommen. Als Sujet hatte er auf Giaccones Wunsch den „Ivanhoe" von Walter Scott gewählt und kam nun dadurch in Konkurrenz mit Marschner und Pacini. Wegen Anfertigung des Buches hatte Nicolai erst mit einem Advokaten Raffaele Feoli in Ancona verhandelt, dann machte er die Bekanntschaft eines Beamten Maria Girolamo

Marini, impiegato all' uffizio de Sali e Tabacchi in Rom, der nach Nicolais Angabe das Textbuch des „Templario" dichtete. „Es ist sehr reich an dramatischen Situationen, jedoch sind die Verse nicht so schön und sympathisch, als sie Romani macht, der leider zum Schreiben nicht mehr zu bewegen ist." In der tollsten Hitze schrieb nun Nicolai vom 24. Mai bis Ende Juni den ganzen ersten Akt.

Anfang August 1839 ging er wieder — auf der Reise die berühmten Wasserfälle von Terni besuchend — nach Macerata zur Familie Watts und beendete dort den zweiten Akt, worauf er am 10. September über Loreto — wo er die Casa santa aufsuchte — nach Ancona fuhr und sich auf dem Dampfboot nach Triest einschiffte. Die Überfahrt dauerte damals 16 Stunden, und Nicolai blieb von Seekrankheit verschont. Wieder einmal mit leerem Geldbeutel betrat er die Stadt, in der sich nun endlich seine Sehnsucht, als Opernkomponist aufzutreten, erfüllen sollte. Die erste Schwierigkeit war die Erlangung der Approbation seitens der städtischen Theater-Direktion, die, wie es scheint, seinen Stolz verletzende Schritte notwendig machte, denn er seufzt: „Mein Ehrgefühl litt sehr dabei, jedoch — keine Rose ohne Dornen!" Dann mußte er die Hälfte seines Honorars im voraus erheben, um leben zu können.

Jetzt zeigte sich, daß noch mehrere Änderungen des Librettos notwendig waren, und da mit Romani nichts anzufangen war, übernahm es der in Triest lebende Dichter einer populären Tragödie „Parisina", Dr. Somma, diese auszuführen. Die Introduktion des zweiten Aktes dichtete dann noch der Verfasser des Templario-Textes, Marini, dazu. Die „Rosmonda", die nach den vielen Umarbeitungen ihre ursprüngliche Gestalt fast ganz verloren hatte, erhielt nun den Titel „Enrico II." und ging, nachdem Nicolais Geduld durch die fortwährende Verzögerung der Aufführung fast erschöpft war, $2^1/_2$ Monat nach seinem Eintreffen am 26. Nov. 1839 endlich am Teatro Grande, dem heutigen Teatro Comunale in Szene.[15])

Das Textbuch — eine bibliographische Seltenheit — gibt Titel und Personenverzeichnis folgendermaßen wieder:



Erste Seite der Partitur zur Oper „Enrico II“.

Enrico secondo.

Melodramma serio in due atti
da rappresentarsi nel Teatro Grande l'autunno del 1839.
La poesia è del Sig. Cav. Felice Romani.
Musica è del Sig. Maestro Ottone Nicolai,
Direttore di musica di S. M. il Re di Prussia.

Personaggi.

Enrico II., Re d'Inghilterra	Signor Napoleone Moriani
Leonora di Guienna, di lui moglie	Signora Carolina Ungher Cantate di camera di S. M. I. R. Ferdinando I. e di S. A. R. il Gran Duca di Toscana
Clifford, antico Governatore del Re	Signor Domenico Cosselli
Rosmunda, amante di Enrico e figlia di Clifford	Signora Adele Dabedeilhe
Arturo, giovane paggio di Enrico	Signor Giuseppe Torri
Berta, dama di Leonora	Signora Teresa Strinasacchi.

Cori e Comparsi.

Uffiziali, Cavalieri, Dame, Paggi, Soldati, Terrazzini di Woodstock d'ambo i sessi.

L'azione è in Inghilterra nel castello di Woodstock e nella torre di Rosmunda.

Maestro e Direttore della musica: Sig. Luigi Ricci.
I versi punteggiati non sono del sig. Romani.

Den Inhalt der Oper gibt die Vorrede des Textbuchs wie folgt wieder: „Leonora di Guienna, vom König von Frankreich verstoßen wegen ihres leichtsinnigen Lebenswandels in Antiochia, hatte dem Herzog der Normandie die reiche Provinz Aquitanien als Mitgift gebracht und mit ihren Schätzen den Thron von England erworben, auf dem er unter dem Namen Heinrich II. regierte. Aber stolz und herrschsüchtig wie sie war, verlor sie sehr bald auch das Herz ihres zweiten Gatten. In ganz England ist die Liebschaft des Königs mit der jungen und schönen Rosamonda berühmt geworden, und noch immer bietet sie Dichtern und Romanziers beweglichen Stoff. Heinrich, so berichten verschiedene, führte sich, die Abwesenheit Cliffords, des Vaters des Mädchens, benutzend, bei Rosmonda ein, und nachdem er sie überredet, aus dem väterlichen Hause zu fliehen, verbarg er sie im Schlosse Woodstock in einem Turm, allgemein der Turm der Rosamonda genannt, und dachte sie zu seinem Weibe zu machen. Diese Absicht konnte

Leonora nicht lange verborgen bleiben. Sie versuchte alles, ihre Nebenbuhlerin kennen zu lernen, und scheute kein Mittel um zu erfahren, wo sie versteckt sei. Das Glück war ihr günstig. Eines Tages auf der Jagd, in der Nähe von Woodstock, wurde sie durch einen Pagen Heinrichs zu Rosamunde geführt. Der König war nicht da, um die Rachetat der Königin zu verhindern, und das Mädchen wurde von ihr gemordet nahe einer Quelle, die noch heut berühmt und von Reisenden besucht ist."

Wir sehen, daß die Dichtung den vielfach für die Bühne benutzten Stoff der schönen Rosamunde, der „Rose von Woodstock", behandelt, den schon Wieland 1780 als deutschen Operntext für Anton Schweitzer bearbeitete, und der als Drama von Theodor Körner in Deutschland verbreitet ist.

Eine vollständige Partitur der Nicolaischen Oper scheint nicht mehr vorhanden zu sein, doch fanden sich wesentliche Teile der eigenhändigen Niederschrift noch im Besitz des Kommerzienrats Hugo Bock in Berlin vor:

Nr. 1. Introduzione, Chor der Landleute in der damals üblichen Manier. Es-dur, $^2/_4$, Allegro mod.

Nr. 2. Sortita di Eleonora, beginnt mit einem Zwiegespräch zwischen ihr und dem Pagen Arturo (dessen Partie ursprünglich im Sopran-Schlüssel geschrieben, nachträglich in den Baß-Schlüssel für eine Baritonstimme übertragen wurde) und übergehend in eine Bravourarie der Königin, dessen Andante (F-moll, $^6/_8$) nicht ohne Reiz ist, während die folgende Stretta (C-dur, $^3/_4$) ein Jung-Verdischer „Reißer" ist, in dem die Trompete zur Gesangstimme ziemlich ordinär sekundiert.

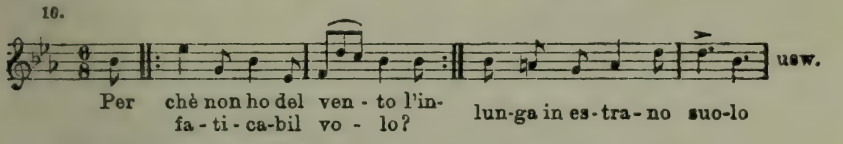
Das Zwischenspiel vor der Wiederholung des Themas ist hier ausgefüllt durch Hochrufe auf den König von außen und Arturos Mahnung zu fliehen, die natürlich erst Beachtung findet, nachdem die Sängerin nochmals den ganzen Hauptsatz mit allen Kadenzen und breiter Coda ausgesungen hat.

No. 3. Der übliche Marsch mit Chor (Andante alle breve, A-dur) vor dem Auftritt des Königs, der fehlt.

No. 4. Chor der Landleute mit pastoralem Vor- und Zwischenspiel der Klarinette (B-dur, $^6/_8$, Allegretto.)

No. 6. u. 7. Szene und Romanze der Rosmunda, die von der Lutzer schon in Wien gesungene Nummer. Die Szene spielt im Turm. Jagdhörner erklingen in gehaltenen Tönen, zu denen sich die Flöte mit zarten Trillern und Kadenzen

gesellt. Ein zärtliches Zwiegespräch zwischen Flöte und Klarinette im konzertanten Stile schließt sich an, dann beginnt Rosamundes schwermütiges und ausdrucksvolles Rezitativ. Unmittelbar folgt die stimmungreiche Romanze, in der wir gelegentlich schon Klänge aus „Aida" vernehmen.



Nach der ersten Strophe vernimmt man in einem Zwischenspiele von 8 Takten die Hörner wieder, ganz aus der Ferne, eine Flöte, ebenfalls auf der Bühne, wiederholt das Thema der Romanze, und aus dem Orchester hört man nur die Pizzicato-Begleitung, die die Harfe imitiert. Rosamunda erkennt Arturo in diesen Tönen und sagt, daß er allein mit ihr die stummen Qualen teile. Nach der zweiten mit einer Koloraturkadenz abschließenden Strophe folgt unmittelbar Szene und Duett mit Clifford, das leider fehlt sowie alles übrige bis auf

No. 12. Rezitativ und Cavatine des Arturo, worin er beklagt, das Werkzeug der blindwütigen Königin zu sein, und den Himmel um Mitleid mit seiner Jugend anfleht. Eine schmelzende, koloraturgeschmückte Cavatine (Es-dur, $^{12}/_{8}$) schließt sich an, der ein lebhafteres, aber immer lyrisch gehaltenes Allegro moderato folgt. Die nur im Sopranschlüssel geschriebene Nummer ist schon aus Rom vom 4. Juni 1836 datiert. Die vorliegenden Bruchstücke tragen durchaus das Gepräge der Zeit, der Bellini, Rossini und Donizetti den Stempel aufgedrückt hatten. Ob in den fehlenden Nummern sich Eigenartigeres vorfindet, muß dahingestellt bleiben, das vorhandene Material zeigt den jungen Nicolai nur als geschickten und mit Sorgsamkeit arbeitenden Musiker, der aber in diesem Erstlingswerk noch allzusehr unter dem Einfluß seiner Vorbilder steht, besonders was die melodische Erfindung betrifft. In allem Technischen ist er ihnen mindestens ebenbürtig. Im Druck erschien eine Baßarie „Tu così sugl' ulim' anni", die aber nicht mehr erhältlich ist.

Über die Aufführung seiner Oper berichtet Nicolai:

„Der Erfolg ist ein halber gewesen. Er hätte wohl ein ganzer sein können, wenn ich nicht so vielerlei Unglück dabei gehabt hätte. Die Ungher hat schändlich gesungen, besonders die letzte Szene, und

hatte die Partie so wenig studiert, dass sie nicht einmal die Worte wusste. Dennoch ging es im ganzen gut. Den zweiten Abend noch besser; am ersten wurde ich nach dem ersten Akt zweimal gerufen — am zweiten Abend nach beiden Akten einmal — am dritten Abend, ‚Benefiz des Moriani,' wurde nur der erste Akt gemacht, und ich wurde wieder herausgerufen. Heute Abend (2. Dezember), der letzte der Saison, lasse ich nur einen Centone von den Stücken aus beiden Akten geben, die am meisten ansprachen."

Und dem Vater schreibt er noch: „Übrigens war der Ausgang ein solcher, wie ihn ein Deutscher, der seine erste Oper in Italien gibt, nicht anders hoffen darf. Ich wäre auch mit dem künstlerischen Erfolge wohl nicht unzufrieden gewesen, wenn mich nicht der Mangel an Geld und der quälende Gedanke an deine Lage noch überall verfolgt hätte, ohne daß ich helfen konnte."

Der Vater hatte seinem letzten Briefe die schon erwähnte Nachschrift folgen lassen: „Ich werde soeben ins Schuldgefängnis abgeführt", was aber gar nicht der Fall gewesen war.

Interessant ist, wie sich nun die Laufbahn Nicolais als Opernkomponist mit der des drei Jahre jüngeren Verdi kreuzt, der sein Lebenswerk ebenfalls mit seiner Falstaff-Oper abschließen sollte.[16]) Neun Tage vor Nicolais „Enrico", am 17. Nov. 1839 ging in der Mailänder Scala Verdis „Oberto di San Bonifazio" in Szene, das erste seiner Werke, das auf die Bühne kam. Auch er hatte nur einen ziemlich günstigen Erfolg zu verzeichnen.

Nachdem Nicolai in Triest die zweite Hälfte seiner 1000 Zwanziger (etwa 222 Taler im ganzen) erhalten und seine Schulden bezahlt hatte, konnte er gerade noch die Reise nach Turin machen und mußte sogleich wieder Vorschuß auf sein Honorar nehmen.

Am Dienstag den 11. Februar 1840 ging nun, nachdem Nicolai die letzten Nummern der Oper an Ort und Stelle komponiert und die Aufführung selbst gründlich vorbereitet hatte, sein zweites Bühnenwerk, das diesmal auf eine germanische dichterische Grundlage sich stützte, im Königlichen Theater, das zu den allerersten Opernbühnen zählte, in Szene.

Il Templario.

Melodramma in tre atti
da rappresentarsi nel Regio Teatro il Carnovale del 1840.
Poesia di Girolamo Maria Marini.
Le scene I, II ed ultima dell' atto terzo, non sono del signor Marini.
Musica nuova del Maestro Ottone Nicolai.

Personaggi.		Attori
Cedrico il Sassone		Botticelli Pio
Vilfredo d'Ivanhoe, di lui figlio		Salvi Lorenzo
Rovena tutelata di Cedrico, ed amante di Vilfredo		Abbadia Luigia
Luca di Beaumanoir, gran maestro dei Templari		Polonini Eutimio
Briano di Bois-Guilbert, Cavaliere Templario		Badiali Cesare
Isacco di York	Israeliti reduci da Soria	Bassi Achille
Rebecca sua figlia		Marini-Raineri Antonietta
Emma, damigella di Rovena		Villa Angela
Gualtiero, del seguito di Cedrico		Bruni Antonio.

Cori e Compare.

Donzelle sassoni — Sassoni — Normanni — Templari — Schiavi — Popolo.
Araldi — Armigeri — Saraceni — Scudieri — Famigliari di Cedrico — Mori.

L'azione è in Inghilterra, nell' anno 1194.
Primo violino e Direttore d'orchestra in secondo
Ghebart Giuseppe.

Das Textbuch Marinis, wie das Wohlbrücksche für Marschner nach Walter Scotts „Ivanhoe“ gearbeitet, hat vor der deutschen Fassung den Vorzug einer größeren Geschlossenheit. Die Beschränkung der Personenzahl auf die Hauptcharaktere und der Ausschluß des Dialogs verleiht dem Ganzen eine wohltuende Abrundung. Allerdings wird damit auch auf das heitere Element, das der Narr und Bruder Tuck vertreten, verzichtet.

Die Ouverture bringt nach einer kurzen trüben Andante-Einleitung den Trauermarsch (C-moll), den im letzten Finale der Frauenchor anstimmt, wenn Rebecca zum Scheiterhaufen geführt wird. Der Anfang des Allegrosatzes entspricht genau dem Auftritt Rebeccas im ersten Akt (No. 6); aus ihm ent-

wickelt sich das leidenschaftliche, aus Mozarts G-moll-Symphonie gewonnene Hauptthema, das nach einem Seitensatz in As-dur über G-moll mit einem Trugschluß unvermutet in ein gesangreiches Andante, Es-dur, $^9/_8$, mündet, dessen Schluß leider in italienisierende Manier verfällt. Das Allegro tritt dann wieder wie früher ein, wobei das Hauptthema im Kanon zwischen Violinen und Bässen erscheint und dann in ein Maggiore C-dur von Weber-Marschnerschem Jubel-Charakter übergeht. Kurz vor dem Schlusse erscheint noch eine Episode, die mit ihren Vorhalten an den Anfang des Tristan-Vorspiels gemahnt. Die Instrumentation ist voll und glänzend, wenn auch noch nicht entfernt so individualisierend wie in den „Lustigen Weibern"; gegenüber den Ouverturen der damaligen Italiener aber muß die zum „Templario" in jeder Hinsicht als eine sehr ernste, tüchtige Arbeit eingeschätzt werden.

„Der erste Aufzug beginnt in dem nach dem Hintergrunde zu offenen Zelte, das zur Krönung des Siegers im Turnier von Ashby errichtet ist. Schmetternde Trompeten und Jubelsang feiern den unbekannten Ritter (Vilfredo, auf dessen Schilde „Enterbt" zu lesen ist), der soeben alle Tapfern Englands, darunter auch den bisher unbezwinglichen Templer Briano im Kampfe überwunden hat. Cedrico fordert ihn auf, die Dame zu nennen, die ihm den Siegerkranz reichen soll. Vilfredo bezeichnet Rovena, Cedricos Mündel, und diese schmückt seinen Helm mit dem Lorbeer. Seinen Namen zu nennen verweigert er mit Berufung auf ein Gelübde; er sei ein Krieger, der für Recht und Tugend streite. Doch folgt er Cedricos Einladung zur Freude Rovenas. Alle gehen ab. Briano tritt auf und beklagt knirschend seine Niederlage. Trost gewährt ihm nur der Gedanke an die schöne Jüdin, zu der er in Liebe entbrannt ist. Seine Späher berichten ihm, dass Rebecca mit ihrem Vater Isacco auf der Wanderung nach York sei und leicht gefangen werden könne, wozu Briano den Befehl gibt und die Szene mit einer Bravour-Arie schliesst.

Verwandlung nach der offenen Halle in Cedricos Schloss. Rovena, von ihren Gespielinnen umgeben, gedenkt sehnsuchtvoll Vilfredos. Da stürzt die verfolgte Rebecca mit ihrem Vater um Rettung flehend herein und schildert den Ueberfall, dem sie entronnen. Rovena verheisst ihr Schutz und erwähnt dabei zu Rebeccas hoher Freude der Anwesenheit des Helden von Ashby. Sie gehen ab, und Briano tritt mit seinen Begleitern, Normannen und Sarazenen auf. Diese ziehen sich wieder zurück. Ein Hornruf bringt Cedrico zur Stelle, und Briano verlangt von ihm seine angebliche Sklavin Rebecca zurück; diese erscheint mit Isacco, Rovena und deren Frauen. Sie nennt Briano einen Lügner, und als dieser sein Recht durch das Schwert beweisen will, tritt mit offenem Visier Vilfredo ein, den Cedrico nun als seinen verstossenen Sohn erkennt. Briano schmäht Vilfredo, beide ziehen die Schwerter, da brechen Brianos Leute aus dem Hinterhalt hervor.

Die wenigen Sachsen werden überwältigt, und Rebecca wird ohnmächtig fortgeschleppt.

Zum Beginn des zweiten Aufzugs sieht man Rebecca in einem Turmgemach des Templerhauses schlafend. Sie träumt von Vilfredo, und erwachend gedenkt sie der Zeit, wo sie in Palästina den zum Tode Verwundeten gepflegt und ihm ihr Herz geschenkt habe. Briano erscheint, mit Schmeicheln und Drohen um ihre Liebe werbend. Als er sie mit Gewalt an sich reissen will, eilt sie auf den Balkon und ruft: „Ein Schritt, und ich bin frei". Da, in höchster Not, verkündet ein Trompetensignal die Ankunft des Grossmeisters Luca di Beaumanoir, aber es bedeutet keine Befreiung, denn Briano sagt Rebecca, dass sie nun beide des Todes seien.

Die Szene verwandelt sich in den Waffensaal der Komturei. Die Ritter des Templerordens treten im feierlichen Zuge ein. Luca rühmt ihre Tapferkeit und lässt sie den Schwur zur Vernichtung der Feinde erneuen. Isacco stürmt herein und fleht um Erbarmen für seine Tochter, die der grimme Briano hierher gebracht habe. Luca aber zeiht sie des Zaubers, und da Briano zu der Anklage schweigt, eilt alles nach dem Gerichtssaal, um die Jüdin zum Flammentode zu verdammen. Es wird ein Gottesgericht beschlossen, und ein Herold übergibt den Fehdehandschuh an Briano, der für den Orden kämpfen soll, falls sich ein Streiter für die Jüdin einstellen sollte.

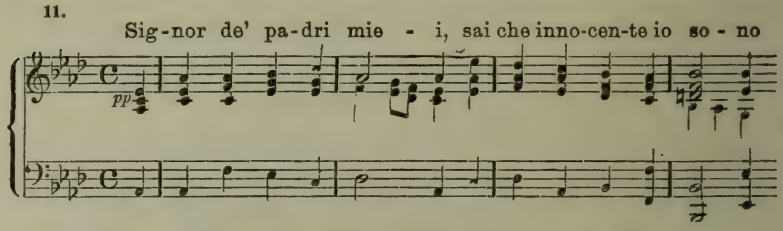
Das dritte Bild spielt wieder in Cedricos Schlosse und bringt die Versöhnung Vilfredos mit seinem Vater, der ihm endlich verzeiht, dass er einst mit Richard Löwenherz zum Kampfe für das gelobte Land zog, und ihn mit Rovena vereinigt.

Der dritte Aufzug spielt sich auf der Esplanade vor der Komturei ab. Man sieht den aufgetürmten Scheiterhaufen und den Eingang zum Turnierplatz. Unter den Klängen des Marsches der Templer treten diese auf, während das Volk herzuströmt. Rebecca erscheint mit ihren Wächtern, gefesselt, im weissen Gewande, mit aufgelöstem Haar. Trommelwirbel. Luca gibt das Zeichen zum ersten Trompetenruf. Rebecca wird zum Holzstoss geführt. Zweiter Trompetenruf. Luca sagt der Angeklagten, dass der Himmel, den sie angerufen habe, sie verlasse; Rebecca wird auf den Scheiterhaufen geschleppt und Sklaven sind im Begriff, ihn zu entzünden. Da erschallen von aussen Trompetenklänge, und aufwärts stürmende, immer mehr anwachsende Triolenfiguren verkünden das Nahen des Retters, der von den Frauen mit Freudenrufen „Un cavaliero" begrüsst wird. Vilfredo tritt mit Cedrico, Isacco und sächsischen Rittern auf, Rebecca eilt vom Scheiterhaufen herab und sinkt mit einem Aufschrei in die Knie. Briano erkennt zornbebend seinen früheren Besieger, und von Vilfredo zum Kampfe aufgefordert, gehen beide gefolgt von allen nach dem Turnierplatz ab. Nur Rebecca, ihr Vater und die Frauen bleiben zurück im Gebet. Jubelgetöse erschallt, Vilfredo ist Sieger geblieben, der Himmel selbst hat den Frevler Briano vernichtet und Rebecca gerettet. Sie sinkt ihrem Befreier zu Füssen, und der Sinne fast beraubt, gesteht sie ihm mit klagender Stimme ihre Liebe. Leise erwidert Vilfredo, dass sie ihn lassen müsse, und spricht ihr Trost und Mut zu. Cedrico ruft ihn

fort, er sagt Rebecca Lebewohl, und sie fällt ohnmächtig in die Arme des Vaters."

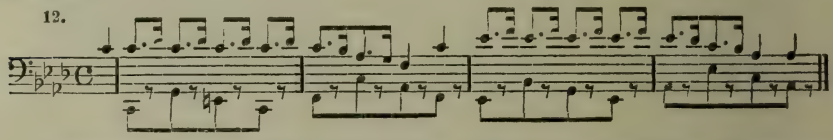
Die Musik, die im Klavierauszug gedruckt vorliegt, muß natürlich, wie die aller seiner vier ersten Opern von dem Gesichtspunkt aus betrachtet werden, daß Nicolai italienische Opern für Italien schreiben wollte. Er erkennt selbst an, daß sein Werk Mängel habe — „mitunter absichtlich — die mögen wohl aber gerade denen, die bekritteln wollen, weniger klar und deutlich sein, als sie vor meinen eigenen Augen klar sind." Völlig bewußt schrieb er im Stil der berühmten Meister mit all dem üblichen Kadenzen- und Koloraturkram, und Bellinismen und Rossiniaden erscheinen oft mit greifbarer Deutlichkeit, so die Krönungshymne im ersten Akt, die unerlaubt stark an des alten Melchthal „Erschallt ihr frohen Festeslieder" im Tell erinnert. Um so mehr überrascht es im letzten Akt, wenn inmitten des italienischen Opernlärms aus dem Munde der Jüdin ein Gebet erklingt, das den ausgesprochenen Charakter eines protestantischen Chorals trägt:

11.



Kurz vorher hat man vernommen, was wir noch heut fast genau so vom Grafen Luna in Verdis „Troubadour" auf die Worte „Kein Gott soll sie mir rauben" auf der Bühne hören:

12.



Interessant ist, daß sich schon hier im Marsch der Templer jene 4 Takte finden, die genau in den „Lustigen Weibern" wiederkehren, wo sie so charakterisch das Hereinwälzen Falstaffs beim ersten Auftritt zeichnen. Auch das rhythmische Motiv, das in der Gartenszene den Auftritt von Cajus und Spärlich begleitet, erscheint hier bereits in der Einleitung des letzten Bildes im zweiten Akt.

Betrachtet man das ganze Werk unter den gegebenen Vor-

aussetzungen, so muß man anerkennen, daß der junge Komponist eine sehr wirksame, den dramatischen Gehalt zu vollem Ausdruck bringende und an lyrischen Schönheiten reiche Musik geschrieben hat, die allerdings persönliche Eigenart noch vermissen läßt, aber doch den Enthusiasmus, den die Oper erregte, begreiflich macht.

„Der Erfolg ist ein ungeheurer gewesen," notiert Nicolai nach der Erstaufführung. „Er hat alle Erwartungen und Hoffnungen übertroffen. So habe ich denn, ein Deutscher, in Italien einen entschiedenen Furore gemacht . . . Die Direktion des Orchesters hatte Hr. Gebhard. Das Orchester ist für Italien sehr gut. Ich habe die drei Abende, wie gebräuchlich, am Cembalo gesessen. Den ersten Abend bin ich elfmal gerufen worden vor die Szene, ausser den häufigen Beifallsbezeugungen im Laufe der Akte. Den zweiten Abend viermal und den dritten Abend (obgleich die Königin im Theater war) dreimal. Bis hierher hatte man als erste Oper den „Wilhelm Tell" von Rossini gegeben. Eine neue Oper „Conte di Bonifazio" [Verdis „Oberto"], die als opera di ripiego zwischen „Tell" und meiner gegeben wurde, hatte Fiasco gemacht, obgleich sie vorher an der Scala beifällig aufgenommen worden war. Man erweiset mir jetzt hier eine Menge von Ehrenbezeugungen. So geht die Welt! — auf und ab!"

Dem „Templario" aber blieb das Glück treu, wo er auch erscheinen mochte. Außer den drei Bühnen, an denen Nicolai selbst die Oper inzenierte, gaben sie zunächst das San Carlo-Theater in Neapel und alle andern Opernbühnen Italiens, und der Komponist, den man wegen der Endung seines Namens für einen italienischen Landsmann hielt, wurde allerorten enthusiastisch gefeiert wie die nationalen Maestri. Auch den höchsten Triumph der Popularität, seine Melodien von den Drehorgeln zu hören, durfte er erleben. Bald nahm der „Templario" auch ins Ausland seinen Weg, und Barcelona, Malaga, Granada, Petersburg, Konstantinopel und Newyork berauschten sich nicht minder an der Musik, die, wenn sie uns heut auch überlebt erscheint, doch damals einen Höhepunkt der italienischen Oper bezeichnete und vielen nationalen Produkten auch in Hinsicht auf die reiche Harmonik, die viel sorgsamere Arbeit und Orchesterbehandlung tatsächlich überlegen war. 1843 erschien der „Templario" auch am Königstädtischen Theater in Berlin, und mit teilweise verändertem Text wurde er 1845 unter dem Titel „Theodosia" in Palermo gegeben. Im Jahre 1866 noch erfolgte eine Neueinstudierung an der Mailänder Scala, wobei man den dritten Aufzug schon mit dem dritten Bilde des zweiten beginnen ließ, so daß jeder

Akt in zwei Szenen geteilt war.

Anfang März 1841 ist Nicolai wieder für einige Tage in Mailand, um den Druck des „Templario" mit der Firma Lucca zu vereinbaren, dann kehrt er wieder nach Turin zurück, um dem Könige (Karl Albert von Sardinien, Vater Viktor Emanuels II.) die von ihm bestellten Militärmärsche zu bringen, die er persönlich überreichen durfte. Die Königin (Marie Louise von Toscana) nahm auch die Widmung der Oper an, und als Zeichen der Anerkennung erhielt Nicolai eine goldene Tabatiere mit Brillanten. Der hatte freilich dafür keine Verwendung und war auch nicht in der Lage, solche Kostbarkeiten sich hinzustellen. Er gab deshalb die Dose, die 1014 Frs. gekostet hatte, dem Juwelier Capuccio wieder zurück, nahm eine goldene Repetieruhr mit goldener Kette im Betrage von 590 Frs. dafür und ließ sich noch 350 Frs. bar auszahlen.

Am 24. März verließ Nicolai Turin und ging nach Genua, wo er engagiert war, seinen „Templario" in Szene zu setzen. Diese Engagements waren die einzige Einnahmequelle für Nicolai, denn die Theater bezahlten ihn nur für die mise-en-scène, während die Partitur durch die Firma Lucca vertrieben wurde. Wie die Honorarverhältnisse damals lagen, erhellt aus einer Schilderung Verdis, der es als ein geradezu glänzendes Abkommen bezeichnet, daß Merelli seinen „Oberto" annahm, ohne eine Kaution zu fordern, daß er dem Komponisten nichts bezahlte, aber dafür die Hälfte des Honorars in Anspruch nahm, das er bei einem Verkauf an den Verleger erhalten würde. Als dann Ricordi die Oper für 1750 Frs. erwarb, mußte Verdi mit Merelli teilen und hatte für seine ganze Arbeit 875 Frs. eingenommen. Die Sänger dagegen wurden glänzend bezahlt — für damalige Verhältnisse — 20—30 000 Frs. für eine dreimonatliche Stagione war das übliche Honorar.

Am Teatro Carlo Felice in Genua ging der „Templario" am 20. April 1841 in Szene und blieb mit andauerndem Erfolge auf dem Repertoire. Die Hauptrollen Rebecca und Vilfredo wurden auch hier wie in Turin von Antonietta Marini-Raineri und Lorenzo Salvi gegeben. Den Briano sang Vincenzo Negrini, den Cedrico Alessandro Cecconi, den Luca Sgr. Leonardi, die Rovena Marietta Spinach, die zum ersten Male in Italien auftrat. Als gefeierter Maestro wurde Nicolai natürlich auch hier in allen Kreisen willkommen geheißen, besonders

freundlicher Aufnahme erfreute er sich im Hause des Marchese Francesco Pallavicini und seiner Gattin Louise geb. Sauli, einer „sehr interessanten" Dame. Er wohnte in dem großen, berühmten Palazzo Doria (wie später Verdi und Wagner, woran Gedenktafeln erinnern) als Gast des jungen Fürsten Don Domenico Doria-Pamphili, der ihm von Rom aus befreundet war. Das Schicksal, mit einem Namensvetter verwechselt zu werden, sollte ihn auch hier wieder treffen. Sein Freund Vesque aus Wien, der sich mit dem Dichter Otto Prechtler auf einer Italienreise befand, suchte Nicolai auf, ein Neger aber teilte ihnen mit, daß sein Herr bei Tische sei. Die beiden Besucher ließen bitten, Nicolai möge zu ihnen ins Hotel kommen, warteten aber vergebens. Abends gingen sie ins Theater, wo „Lucia" mit der Mazzini gegeben wurde, und fanden Nicolai im Parterre. Er fiel Vesque um den Hals und wußte garnichts von den Ankömmlingen, denn der Mohr war der Diener des amerikanischen Konsuls Nicolai gewesen, der am andern Tage den Besuchern seine Karte schickte. Der richtige Nicolai empfing nun andern Tages die Wiener Freunde auf der weltberühmten Terrasse, sich in die Zeit des alten Andreas Doria und Karls V. zurückträumend; Vesque und Nicolai spielten vierhändig die Ouverturen zu den Opern des Ersteren „Jeanne d'Arc" und „Turandot", und dann gingen alle drei unter Nicolais Führung nach dem Palast Durazzo Pallavicini, dem Hause Fiescos und den übrigen Sehenswürdigkeiten. Abends hörten sie zusammen die 21. Aufführung des „Templario" in Dorias Loge, worauf die Reisenden Abschied nahmen.[17])

Nicolai blieb bis 10. Juni in Genua, ging dann nach Turin, um mit Giaccone Vertrag über eine neue Oper abzuschließen, und fuhr weiter nach Mailand, wo er wieder den „Templario" in Szene zu setzen hatte, der am 13. August die Herbstsaison der Scala eröffnete. Auch hier war der Erfolg ein glänzender und dauernder.

Drei Wochen später, am 5. September 1840, fand an derselben Stelle die Uraufführung von Verdis zweiter Oper statt. „Un Giorno di Regno" („Einen Tag lang König") war eine zweiaktige komische Oper von Romani, die der junge Maestro unter den unseligsten Verhältnissen schreiben mußte. Bald nach Beginn der Arbeit erkrankten seine beiden Kinder und starben, und kurze Zeit danach folgte die Mutter ihnen im Tode nach. Einsam und verzweifelnd stand der trauernde

Gatte und Vater da, und in dieser Seelenqual mußte er eine komische Oper komponieren. „Un Giorno di Regno" hatte keinen Erfolg; auch nicht später an anderen Bühnen unter dem Titel „Il finto Stanislao". Verdi schreibt aber den Mißerfolg nur zum Teil seiner Musik zu, zum Teil der Darstellung, an der wieder die Marini und Salvi, sowie Luigia Abbadia (die im „Templario" mitgesungen) beteiligt waren. Von Schmerz gebeugt und verbittert, wollte Verdi schon der Komposition gänzlich entsagen und den Vertrag mit Merelli, dem zufolge er drei Opern zu schreiben verpflichtet war, auflösen.

So hatte die zweite Oper Verdi gerade so tief herabgedrückt, als sie Nicolai erhob. Aber auch ihm sollte der Fall nicht erspart bleiben.

„Die Nicolais haben unbändig schlagende Herzen", schreibt Otto einmal an seinen Vater und kennzeichnet damit ein unheilvolles Erbteil, das für sein Schicksal auf dieser Erde bestimmend wurde. Das unbändig schlagende Herz sollte ihm auch jetzt wieder einen schlimmen Streich spielen, der auf sein Schaffen nicht ohne Einfluß blieb, dem aber, so hart er ihn traf, die Welt doch vielleicht es zu danken hat, daß Nicolai wieder ein deutscher Musiker wurde.

Nach den ersten sechs Vorstellungen des „Templario" verließ Nicolai Mailand, um in Bergamo und Brescia die Sänger zu hören, für die er seine nächsten Opern zu komponieren haben würde.

In Brescia machte er die nähere Bekanntschaft der jugendlichen Primadonna Erminia Frezzolini, die als Beatrice di Tenda und als Lucia das Publikum entzückte und als ein Phänomen der Gesangskunst gefeiert wurde. Was Wunder, daß Nicolai sich Hals über Kopf in das schöne, 21jährige Mädchen verliebte und auch, wie es seiner ehrlichen Natur entsprach, sogleich eine Heirat ins Auge faßte. Durch einen schnell gewonnenen Freund, den Advokaten Paolo Baruchelli sandte er nach wenigen Tagen einen Werbebrief an Erminia, die antworten ließ, Nicolai möge mit dem Vater sprechen. Dieser, ein bekannter Baßbuffo, der natürlich die Vorteile der glänzenden Laufbahn seiner Tochter mit genoß, wollte sich vorläufig nicht von ihr trennen, trotzdem er die Tochter schlecht behandelte, so daß Nicolai an sein eigenes Verhältnis zum Vater erinnert wurde, und war gegen die Heirat.

Pauline v. Stradiot
nach einer Lithographie von F. L. Saupe.

Erminia Frezzolini
nach einem Stich von Auguste Hüssener.

Da indessen Nicolai wie Erminia majorenn waren, glaubte der heißblütige Werber die Hindernisse beseitigen zu können, um so mehr, als auch er die Aussicht auf eine glänzende Laufbahn einzusetzen hatte. Vor ihm lag das Engagement nach Triest, das ihm 1000 Zwanziger einbrachte; für das Ende des Jahres hatte er dem Theater in Genua eine Opera seria zu schreiben, für die er 1000 Frs. und die Hälfte des Ertrages der Partitur erhielt und das Eigentumsrecht des Klavierauszuges; für das Ende des Karnevals mußte er der Scala eine Opera seria gegen ein Honorar von 4000 Frs. komponieren, und für das Theater Carignano in Turin zum Herbst 1841 eine Opera seria oder semi seria, wofür er 3000 Frs. erhalten sollte. So standen die Chancen ziemlich gleich. „Vereint könnten wir eine ungeheure Karriere machen".

Am 30. August fand denn auch wirklich die Verlobung in Brescia statt, worauf sich Nicolai allzu rasch von der Braut trennen mußte, um am 1. Sept. in Triest einzutreffen und die Proben zum „Templario" zu beginnen. Hier schrieb er sofort an den Vater, ließ sich einen förmlichen notariellen Heiratskonsens und ein polizeiliches Attest senden und beschwor den Vater um schnellste Erledigung, da mehr als sein Glück davon abhinge. Er fügt dann noch bei: „Gott, der mich wahrhaft wunderbar bisher geleitet und zum Besten geführt hat — ich darf sagen unter oft ganz außerordentlichen Glückszufällen, ohne welche ich nicht so weit in meiner Laufbahn sein könnte, als ich bin — Gott läßt mich auch dieses Glück finden, wodurch, wie ich glaube, meine Laufbahn den rechten Schwung erhalten kann. Ich bin fest überzeugt, daß, wenn ich diese Heirat mache, es zu meinem Besten gereicht, und wenn es nicht zu meinem Besten gereicht, so wird Gott selbst sie verhindern, auf den ich fest vertraue. Ich möchte aber nicht, daß es durch die Versäumnis irgend Jemandes auf Erden, oder durch meine eigene verhindert würde — das würde mich ewig beunruhigen!" Der stark fatalistische Zug in seinem Glaubensbekenntnis findet sich gerade bei Künstlern sehr häufig.

Am 19. September 1841 fand die erste Vorstellung des „Templario" im Teatro grande in Triest mit Rita Gabussi (Rebecca), Moriani (Vilfredo) und Sebastiano Ronconi (Briano) statt. Auch hier war der Erfolg günstig, obgleich, wie Nicolai schreibt, die Aufführung in jeder Hinsicht viel zu wünschen

übrig ließ. Erminia hatte am 17. Brescia verlassen und war nach Bologna zu einer Sgra. Marchioni gereist, um nicht mit dem Vater nach dem heimatlichen Orvieto gehen zu müssen. Acht Tage später kam auch Nicolai nach Bologna, mußte aber nach zwei Tagen schon wieder nach Mailand weiter reisen, um die Bücher zu den Opern zu erhalten, deren erste schon in 3 Monaten in Genua aufgeführt werden sollte, ohne daß bis jetzt noch ein Wort oder eine Note vorhanden war. „So macht man es in Italien."

Schon früher hatte Nicolai in Mailand einen Sizilianer Giacomo Sachéro beauftragt, ihm einen „Antonio Foscarini" zu schreiben, wohl nach der Tragödie von G. B. Niccolini, der die Romanze „Schmerz der Liebe" entstammt. Er hatte sich jedoch inzwischen überzeugt, daß der Stoff zu wenig Neues biete, und ein anderes Buch verlangt. Jetzt in Mailand angekommen, sah er, daß das neue Buch noch weniger bot, und schon wollte er wieder auf den Foscarini zurückkommen, als Temistocle Solera, ein begabter Dichter-Komponist, der für Verdi den „Oberto" geschrieben hatte und auch das Buch für „Nabucco" und „Die Lombarden" lieferte, ihm den fertigen Text „Odoardo e Gildippe" anbot, der Nicolai zwar auch nicht vollkommen befriedigte, aber doch als der relativ beste für Genua von ihm akzeptiert wurde.

Durch die „häufigsten und zärtlichsten Briefe von Erminia" zurückgerufen, traf Nicolai schon in der ersten Hälfte des Oktober wieder in Bologna ein und schrieb nun innerhalb sechs Wochen die Musik der neuen Oper. Der ganze Tag war natürlich der Arbeit gewidmet, die Abende brachte Nicolai gewöhnlich mit Erminia im Theater zu.

„Die Unannehmlichkeiten und Zänkereien zwischen uns fingen aber bereits an, und ihr zänkischer und herzloser Charakter gab mir tausend Bitterkeiten zu erfahren und kostete mich unzählige Tränen; ich hatte wirklich angefangen, sie zu lieben — und mein Herz empfing täglich neue Schläge — oft war ich auf dem Punkt, sie zu verlassen. Hätte ich es nur getan! — Unter solcher Stimmung schrieb ich meine Oper für Genua! — — — und so verging mir der Oktober und November, unter Qualen und Pein, die aber durch Aussöhnungen immer wieder vergessen wurden."

Nicolai nimmt an, daß es Erminia bei der Verlobung nur um Trennung von ihrem Vater zu tun gewesen war; sie wartete auch dessen Ankunft nicht ab — er wollte sie von Bologna abholen — sondern reiste mit Nicolai nach Turin,

wo beide noch einige Tage zusammen waren. Dann fuhr Nicolai weiter nach Genua „von ihren Tränen begleitet“. Bald danach erbat Erminia von Turin aus ihre Briefe zurück und schrieb, daß sie für jetzt den Gedanken an eine Heirat aufgeben müsse. Nicolai erklärte darauf die Verlobung für aufgehoben, und in kurzer Zeit war Erminia die Braut ihres Turiner Kollegen, des Tenoristen Antonio Poggi, der „wälschen Nachtigall“, wie man ihn in Wien nannte. „Poggi habe dem Vater 40 000 Frs. ein für allemal gezahlt, sagt man“, notiert Nicolai.

Nachdem Nicolai unter bittern Herzensqualen die Proben seiner Oper geleitet hatte, ging sie am 26. Dez. 1840 in Genua in Szene.

Gildippe ed Odoardo.

Melodramma in tre atti
da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice
il carnevale del 1840 in 41.
Poesia del Sig. Temistocle Solera.
Musica del Maestro Sig. Ottone Nicolai.

Personaggi.

Guido, Signore di Lara	Signor Raffaele Ferlotti
Gildippe, discendente dagli antichi Signori di Lara	Signorina Antonietta Raineri-Marini
Odoardo, Cavaliere crociato	Signor Catone Lonati
Idelfonso, Abbate del castello di Lara	Signor Annibale Statuti
Elvira, damigella di Gildippe	Signora Teresa Gramostini-Saetti.

Cavaliere, Guerrieri, Dame, Pescatore, Pescatrici, Pellegrini.

La scena è nel castello di Lara e sue vicinanze.

„Wohin entreisst ihr mich, der schon vom Zählen
Ermüdet ist, Gildipp und Odoard,
Geliebte, Gatten? Eins im Kampfesbunde,
Bleibt ungetrennt auch in der Todesstunde.“

Diese Strophen aus Tassos „Befreitem Jerusalem“ setzt der Dichter als Stoffquelle seinem Textbuche voran. Die Handlung beginnt in der grossen Halle des Kastells von Lara, die von Kreuzfahrern, Frauen und Pilgern gefüllt ist. Introduktionschor. Guido begrüsst die Kreuzritter und weist auf die Ehren hin, die die tapfern Befreier des heiligen Grabes erwarten; dann bittet er Gildippe, seine Liebe zu krönen. Idelfonso erinnert ihn an seinen Schwur; er möge die um den Tod des Vaters trauernde Tochter ihrem Schmerz überlassen. Bei seiner Rückkehr werde sie sich seiner würdig zeigen. Gildippe gedenkt heimlich des ihr verlobten Odoardo, der vielleicht schon in der Schlacht ge-

fallen und auf sie herabblickt. Guido gibt sich zufrieden, und alle gehen nach einer grossen Ensemblenummer ab.

Odoardo tritt auf, erschöpft von der langen Wanderung. Er hat ein Schreiben erhalten, dass Gildippe die Gattin ihres Herrn werden solle, aber er weiss sie treu. Idelfonso begrüsst ihn warm und beredet ihn, wieder mit in den Kampf zu ziehen, er selbst werde dann nicht vergebens zu Guidos Herzen sprechen.

Verwandlung. Kabinett im Kastell. Gildippe beklagt ihre hoffnungslose Liebe und möchte sterben. Odoardo singt von aussen das Lied, das sie früher gesungen. Sie erkennt seine Stimme, schwört dem Geliebten ewige Treue und eilt ihm entgegen.

Verwandlung. Saal, zur Hochzeit gerüstet. Der Chor besingt das Brautpaar. Guido dankt allen und sagt Gildippen, dass er sein Herz nicht bis zur Heimkehr bezwingen könne, die nächste Stunde schon solle sie vereinen. Als Idelfonso ihn wieder an seinen Schwur mahnt, erklärt er ihn nicht bindend; ein liebendes Herz sei mächtiger, und als Herrscher vernichte er ihn. Odoardo tritt ein und wird von Idelfonso als Troubadour und tapferer Ritter vorgestellt. Guido bewillkommnet ihn und heisst ihn ein Lied singen, lässt aber bald Misstrauen merken. Als Odoardo am Schlusse seiner Romanze Gildippes Schicksal besingt: dass die trauernd Liebende die Gattin ihres Herrn werden müsse, springt diese auf mit dem Ausruf „Niemals"! Ehe sie dies Band knüpfe, wolle sie in den Tod gehen. Guido will sie erdolchen, Odoardo wirft sich dazwischen. Ensemblesatz.

Odoardo verlangt von Guido den Tod, Gildippe ruft: „Nein — töte mich!" Aber den Tyrannen dünkt der Tod eine zu geringe Strafe. In getrennten Kerkern sollen beide der Qual übergeben werden, und dann soll jedes einzeln sterben. Grosser Finalsatz.

Der II. Akt beginnt im Kerker Odoardos. Der Gefangene klagt, dass Ruhm und Liebe, die seinem Leben lachten, begraben sind. Der Chor der Kreuzfahrer ertönt von aussen, Odoardo will, seinem Schwur getreu, mit ihnen ziehn, er sucht seine Ketten zu zerreissen, die Tür zu erbrechen. Vergebens! kein ehrenvolles Grab winkt ihm. Da erscheint Idelfonso, nimmt ihm die Ketten ab und sagt ihm, er sei frei. Auch Gildippe kommt; Jubel, Umarmung. Idelfonso segnet das Paar, Gott möge das Leben des unnützen Greises auslöschen, dies sei sein schönster Tag. Der Kriegsgesang ertönt. Odoardo fordert Gildippe auf, mit ihm zu fliehen; unerkannt, mit geschlossenem Helm will er kämpfen; Gildippe will ihm Gefährtin sein.

Verwandlung. Stürmische See. Waffenlärm. Ein Schiff erscheint, der Blitz schlägt hinein, und es geht unter. Dann tritt Ruhe ein, Fischer und Frauen kommen. Chor. Eine Barke naht, man bringt Gildippe, die von Sinnen ist, ans Ufer und holt Hilfe. Gildippe fragt nach dem Geliebten, mit dem sie aus dem Kerker geflohen und der ihr nun aufs neue geraubt sei. Vielleicht sei er wieder dem Grausamen in die Hände gefallen, der ihn für seine Liebe büssen liesse. Der Chor berichtet, dass ein Jüngling, schön und vornehm, der dem Sturm entgangen, zu Guido gebracht worden sei. Gildippe ruft nach einem Schwert, sie, die der Vater unter Waffen erzogen habe, wolle den Ge-

liebten retten und Guido töten. Ihre Reden werden vom Chor für Aeusserungen des Wahnsinns gehalten.

Der III. Akt spielt im Lager der Kreuzfahrer am mittelländischen Meer. Szene Guidos. Der Nebenbuhler ist in seiner Macht, aber kann sein Tod ihn selbst glücklicher machen? Was ist ohne sie das Leben? Wo ist die unglückliche Gildippe, die entfloh? Er erfährt, dass sie aus dem Schiffbruch gerettet sei, und gibt Befehl, Odoardo zu töten. Aufzug der Ritter mit der Fahne. Odoardo wird in Ketten herbeigebracht. Chor der Fischer und Frauen folgt. Idelfonso beschwört vergebens Guido, von dem Morde abzulassen. Trommelwirbel. Alle knien zum Gebet nieder. Ein Wächter entblösst sein Schwert. Da naht ein Ritter in voller Rüstung mit geschlossenem Visier, um Odoardo zu schützen. Er fordert Guido zum Zweikampf und entwaffnet ihn, dabei entfällt ihm selbst der Helm. Man erkennt Gildippe, und Guido, gerührt, vereinigt das Paar, an dessen Seite er auf dem Felde der Ehre sein Unrecht sühnen will."

Man sieht, wie die Textbücher der damaligen Zeit einander ähnelten im ganzen Aufbau, in den Situationen und in der Charakteristik der Hauptpersonen, und man kann begreifen, daß Nicolai — abgesehen von seinen Herzensnöten — mit wenig Enthusiasmus an die Vertonung des Librettos ging. Die Aufnahme der Oper war auch eine kalte, immerhin konnte sie im Laufe des Karnevals 29 Aufführungen in Genua verzeichnen. Von der Musik war, trotzdem die Partitur sich im Nachlaß befand, bisher nichts zu ermitteln, selbst eine bei Ricordi erschienene Cavatine für Mezzosopran „Tanto invano su questo core" (Ja, ich wähne tief im Herzen) und das im Nachlaß verzeichnete Tongemälde aus der Oper „Meeressturm, Schiffbruch und Wiederkehr der Ruhe" für Orchester scheint unauffindbar.

Eine Cavatine — wahrscheinlich die im Druck erschienene — wurde am 10. Dez. 1841 und am 14. Dez. 1842 in der Wiener Hofoper gesungen. Aufführungen der ganzen Oper haben offenbar nirgends mehr stattgefunden. Ein Bericht der Gazetta di Genova besagt, daß das Publikum sich von dem neuen Werke des Templario-Komponisten wohl übertriebene Erwartungen gemacht habe und dann diese nicht erfüllt glaubte. So wurde der erste Akt mit wenig Beifall begonnen und beendet, nur die Arien des Tenors und der Primadonna erhielten Applaus. Der zweite und dritte Akt fanden eine freundlichere Aufnahme, namentlich eine Arie des Tenors, ein Duett zwischen ihm und der Primadonna und das Finale. „Einige Stücke gefielen, da sie aber voller allzu deutlicher Anklänge waren,

lächelte ihnen das Publikum nur wie alten Bekannten zu. Schließlich, um es kurz herauszusagen, fand man das Werk hinsichtlich der Melodie ziemlich mittelmäßig, während hinsichtlich der Harmonik man immer die tiefe Kunst Nicolais anerkannte. Die zweite Vorstellung hatte mehr Glück als die erste, dank einer besseren Ausführung seitens der Darsteller."

Nach den ersten drei Vorstellungen von „Odoardo" reiste Nicolai wieder nach Mailand, um seine neue Oper in Angriff zu nehmen. Das Textbuch Soleras zu „Nabucco" schien ihm unmöglich zu komponieren, da ein „ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden" kein Sujet für ihn sei.

Verdi schildert in seiner Lebensskizze, wie Merelli bezüglich dieses Buches zu ihm sagte: „Denke dir nur, ein Text von Solera, herrlich, wundervoll, ausgezeichnet! die dramatischen Situationen geradezu großartig, dabei sehr spannend, und wunderschöne Verse — aber dieser Querkopf von Nicolai läßt nicht mit sich reden; er sagt einfach, der Text ist unmöglich. Wenn ich wenigstens wüßte, wo ich gleich einen andern Text hernehmen soll." — „Da kann ich dir helfen", war Verdis Antwort. „Hast du nicht ‚Il Proscritto' für mich schreiben lassen? Ich habe noch keine Note dazu komponiert und stelle ihn dir gern zur Verfügung."

Auch der „Proscritto" erschien Nicolai untauglich und eine „schändliche Poesie", aus der niemals etwas ordentliches gemacht werden könne. Er hätte am liebsten ganz darauf verzichtet, jetzt eine Oper zu schreiben, um so mehr als er infolge der Gemütsbewegungen sich physisch und moralisch höchst krank fühlte und der Wiederbegegnung mit Erminia, die für seine neue Oper als Primadonna engagiert war, gern ausgewichen wäre. Merelli konnte ihn aber nicht aus seinem Vertrage entlassen, und so wählte denn Nicolai ganz gegen seine Neigung den „Proscritto", dessen Komposition er am 4. Jan. 1841 begann und wieder in sechs Wochen zu Ende führte. Mit dem „Nabucco", den Verdi dafür eingetauscht hatte, erzielte dieser ein Jahr später den ersten großen Erfolg.

Die Zeit der Proben zum „Proscritto", in denen Nicolai mit Erminia immer zusammen war, ohne daß beide ein Wort mit einander wechselten, wurde ihm zu einer unendlichen Qual, und die feindselige Stimmung der ehemaligen Braut Nicolais richtete sich nicht nur gegen seine Person sondern auch gegen

sein Werk. So sah der doppelt Leidende sein unheilvolles Geschick voraus.

Am 13. März 1841 verkündete der Theaterzettel der Scala in Mailand:

Il Proscritto.

Melodramma tragico
da rappresentarsi nell I. R. Teatro alla Scala
il carnovale 1841.
Musica del Maestro Signor Ottone Nicolai.

Personaggi.	Attori.
Arturo, conte di Norton	Sig. Donzelli Domenico
Leonora, di lui moglie	Sig^{a}. Frezzolini Erminia
Edemondo di Salisbury	Sig. Colletti Filippo
Giorgio, fratello di Leonora	Sig. Castellan Andrea
Riccardo di Sommerset	Sig. Rossi Gaetano
Williams, intendente	Sig. Marconi Napoleone
Irene, affezionata di Leonora	Sig^{a}. de Baillou Felicita.

Cavalieri della Rosa rossa — Gentiluomini — Dame — Amici di Norton.
Sceriffi — Arcieri reali — Scudieri — Paggi.
L'azione è in Inghilterra, nel Castello di Norton e vicinanze, nel Secolo XV.

Da wir die Oper nicht in der Urgestalt sondern nur in der deutschen Bearbeitung aus dem Jahre 1844 besitzen, wird später von ihr ausführlich gesprochen werden.

Die Akten über das Werk, die sich im Archiv des Scala-Theaters befanden und zwar im Regierungsgebäude, wurden 1848 mit allem andern Inventar zur Errichtung von Barrikaden benutzt und gingen so verloren. Eine noch vorhandene Kritik lobte nur das Quartett der Einleitung und die Romanze Leonoras zu Anfang des dritten Aktes. Nach Nicolais eigenen Notizen war die Aufführung infam, schändlich! Er sei absichtlich malträtiert worden. Die Frezzolini habe garnicht gesungen, so daß das Publikum selbst ungehalten über ihr Betragen geworden sei und sie ausgezischt habe. Trotz des eklatanten Mißerfolges — auch der „Barbier“ und „Norma“ wurden ja zuerst abgelehnt — habe Merelli die Oper doch wiedergeben wollen, die Frezzolini habe sich aber zu singen geweigert. So blieb es bei der einen verunglückten Vorstellung am 13. März, und wie zum Hohne machte Erminia,

nachdem sie am Abend dem ehemaligen Geliebten eine künstlerische Niederlage bereitet hatte, am nächsten Tage Hochzeit und wurde Madame Poggi. (Später führte sie zwei Opern von Nicolais künstlerischem Rivalen Verdi, die „Lombarden" und „Johanna d'Arc" bei den Uraufführungen zum Siege.)

Ein Gefühl der Befreiung mochte da in Nicolai erwachen, als Merelli ihm ein Engagement für Wien anbot, wo er im Frühjahr mit den Italienern seinen „Templario" in Szene setzen sollte. Damit war auch entschieden, daß er fürs erste Italien ganz den Rücken kehren wollte, und so löste er seinen Vertrag mit Giaccone, dem er eine neue Oper für Turin schreiben sollte. Seinen Vorsatz, Mutter und Schwester in Warschau zu besuchen, wollte er nun endlich ausführen, und Wien lag auf dem Wege dahin. So nahm er das Engagement an, trotzdem es ihm nur 200 Gulden eintrug, und reiste von Mailand am 24. März ab, enttäuscht und verbittert das Land verlassend, in dem er kurz vorher noch so hoch erhoben und glücklich gewesen war.

Durch Tirol über Innsbruck und Salzburg nahm er diesmal seinen Weg, und als wenn die reine Luft der Berge seine Seele wieder gekräftigt hätte, sieht er mit freudigem Auge das reinliche und freundliche Land, die schönen, gesunden Bewohner. Innsbruck fesselt ihn mit seinen Sehenswürdigkeiten. Er bewundert die Hofkirche mit dem Grabmal Kaiser Maximilians, geschmückt mit den berühmten Marmor-Reliefs Alexander Colins und umgeben von den Statuen Löfflers etc.; das Ferdinandeum mit den Gemälden Kochs und der Angelica Kaufmann; das Denkmal Andreas Hofers von Schaller. Er sieht auch das Mahlknechtsche Modell für das Denkmal der Tiroler Landesverteidiger, das seiner Meinung nach etwas sehr schönes gegeben hätte, aber nicht angenommen wurde und nun im Museum steht. Da steigt wieder die Bitterkeit in ihm auf, und er schreibt: So geht es denn in unserer Zeit in allen Künsten! — Wenn ich einen Sohn habe, er soll alles werden, nur nicht Künstler!

In Salzburg besucht er das Geburtshaus Mozarts, das Zimmer, „wo dieser Heiland der Musik das Licht der Welt erblickte! — ich werde es nie vergessen!!" notiert er. Auch Mozarts Witwe, Frau v. Nissen, suchte er auf, in der er eine schon sehr alte, aber noch rüstige, wohl aussehende Frau fand, die ihm das Bild Mozarts und ihrer Söhne als Kinder

schenkte. „Es wird nunmehr endlich daran gedacht, Mozart ein Denkmal in Salzburg zu setzen. Es soll noch in diesem Jahre geschehen.“ Erst im nächsten Jahre indessen, am 4. September 1842 wurde das Schwanthalersche Standbild enthüllt. Gehobenen Herzens zieht Nicolai von der Stätte der Geburt Mozarts abermals zur Stätte von dessen Wirken, die nun auch für ihn der Schauplatz ruhmreicher künstlerischer Tätigkeit werden sollte. Die Lehr- und Wanderjahre waren beendet, die Meisterjahre beginnen. Maestro Ottone Nicolai ist trotz der gelegentlichen Wiederaufnahme seines „Templario“ auch für die Bühnen jenseits der Alpen tot wie seine vier Erstlingsopern. Dafür ist der deutsche Meister Otto Nicolai mit seinem einzigen nationalen Werke um so lebendiger geblieben. Aber wenn er sich auch in den „Lustigen Weibern“ von den italienischen Modegötzen entschieden abwandte und ein Tongedicht voll echt deutschen Mondscheinzaubers schuf, wir danken die heitere Schönheit und Grazie, den melodischen Reiz seines Schwanengesanges nicht zuletzt seinen im sonnigen Süden entstandenen Vorarbeiten, seinen vergessenen italienischen Opern.

IV. Meisterjahre.

Der Wiener Kapellmeister.

Am 1. April 1841 zog Nicolai wieder in die Kaiserstadt an der Donau ein. Um Mitte des Monats sollte die Aufführung seines „Templario“ stattfinden, und dann war es seine Absicht, sogleich nach Warschau weiter zu reisen, wo er sich und den Seinen ein Fest bereiten wollte, auf das er sich seit Jahren gefreut hatte: Vater, Mutter und Sohn sollten noch einmal auf diesem Erdenrunde zusammen kommen und sich umarmen. So war es immer sein Traum gewesen. Er wollte die Eltern wieder vereinen, ihre Verhältnisse sicher stellen und dann vielleicht einmal wieder nach Italien und Frankreich gehen, „um den Flug zu erneuen“. Von Mailand aus noch hatte er der Mutter 100 Gulden gesandt, damit sie sie dem Vater als Reisegeld übermittle, und frohe Hoffnung belebte wieder sein Herz. Aber zunächst hieß es sich in Geduld fassen, denn seine Oper wurde bis Ende Mai zurückgestellt.

Inzwischen war in Berlin Spontinis Sturz erfolgt, und Nicolai ließ sich vom Vater Bericht geben, ob sich wohl jetzt eine Stellung — wenn auch selbstverständlich nicht die Spontinis — für ihn dort ergeben könne. Er sendet ihm auch Notizen zur Verbreitung in der Spenerschen Zeitung, um sich in Erinnerung zu bringen, aber auch diese Hoffnungen sollten sich vorläufig nicht erfüllen.

Am letzten Abend des Mai endlich ging der „Templario“ im Kärntnertor-Theater in Szene. Nicolai dirigierte die drei ersten Vorstellungen selbst, und die Aufnahme von seiten des Publikums war eine sehr günstige, wenn auch die Aufführung nach Nicolais Meinung keine hervorragende war. „Chöre und Orchester gingen wohl sehr gut, indes Moriani (Vilfredo) de-

toniert immer, und die Tadolini (Rebecca) hat an ersten Abenden in der Regel vor Angst keine Stimme." Den Briano sang Cesare Badiali, Rovena Luigia Abbadia, Cedrico Domenico Coletti jr., Luca Gustav Hölzel und Isacco H. Gehrer. Bei der Aufführung mußte die Krönungshymne im Anfang wiederholt werden, und Nicolai wurde nach dem ersten und dritten Akte gerufen.

Mit jeder Aufführung gefiel die Oper mehr, der wichtigste Erfolg aber war, daß man ihm den Antrag machte, wieder als Kapellmeister, und diesmal als erster, in den Verband der Hofoper zu treten, was Nicolai auch annahm. Die monatliche Gage betrug $166^2/_3$ Gulden, fiel aber weg, wenn er Urlaub nahm; ferner war die Aufführung einer neuen deutschen Oper seiner Komposition innerhalb der dreijährigen Vertragszeit vereinbart.

Nicolai nahm sogleich einen Monat Urlaub und fuhr über Krakau in viereinhalb Tagen nach Warschau, wo er am 26. Juni eintraf und nach 16jähriger Trennung seine Mutter, mit der er früher nur einmal 3 Wochen zusammen gewesen war, wieder sah. Der Vater war nicht gekommen, und Otto billigte es nach Einblick in die Verhältnisse selbst. Die Warschauer Eindrücke waren keine besonders erfreulichen. Die Mutter allerdings fand er für ihre 59 Jahre außerordentlich gut aussehend und geistig frisch. Die mit einem Schneider namens Leube verheiratete Halbschwester Sophie, bei der er auch wohnte, sah er aber nicht glücklich und dick und schlaff geworden.

„Ich bin schon nicht dazu auf der Welt, glückliche Familienverhältnisse zu haben. Der Vater in Berlin tut auch nichts als jammern, und alle möchten von mir Geld haben. Wie soll ich das nur machen?" So schreibt er in sein Tagebuch. Die Stadt Warschau mit ihren schönen Umgebungen, Wilanów und Schloß Lazienki, mutet ihn sehr an, aber „das unglückliche, dreimal unglückliche Polen", das nach dem Aufstande von 1831 unter russischer Gewaltherrschaft stand, jammert ihn.

Anregung und Freude findet Nicolai wieder nur bei Fremden. Im Hause eines Herrn v. Cichocki wurde er bald heimisch, und die dort wohnende Sängerin Josephine Turowska vom Nationaltheater nahm 15 Unterrichtsstunden bei ihm, die sie mit je 1 Dukaten bezahlte. Von Bekanntschaften erwähnt

er ferner den ausgezeichneten Lehrer Chopins, den ehrwürdigen Konservatoriumsdirektor Joseph Elsner, den Opernkapellmeister Thomas Nidecki — beide auch als Komponisten bekannt —, den Cellisten Teichmann und einen Dr. Sauvan, der schon in Rom sein Freund war. Die größte Freude war ihm, daß er, wenn auch nicht „unter Deutschlands grünen Linden", hier Eduard Grube wieder fand, der 1839 eine Warschauerin geheiratet hatte und bei seinen Schwiegereltern zu Besuch war.

Nach genau einmonatlichem Aufenthalt reiste Nicolai am 26. Juli von Warschau wieder ab und trat sein Amt an der Oper in Wien mit Anfang August an. Neben ihm wirkte wie bisher Reuling und seit einem Jahre Heinrich Proch, als Komponist einst viel gesungener Lieder und Übersetzer des Troubadour-Textes bekannt, während Donizetti, der als kaiserlich-königlicher Kammerkapellmeister und Hofkomponsiteur mit 4000 Gulden Gehalt lebenslänglich angestellt war, meist in Paris lebte und sich nur vorübergehend in Wien aufhielt. An der Spitze des Orchesters, das damals 62 Musiker zählte, stand als erster Direktor Georg Hellmesberger, zehn Jahre älter als Nicolai, zugleich Professor des Violinspiels am Konservatorium, „ein tüchtiger, braver Mann und Musiker, nur etwas zu schläfrig für mich", schreibt er; als zweiter Direktor Franz Grutsch, dessen Strich als Vorgeiger Nicolai lieber h i n t e r sich hörte. Als Solospieler zeichneten sich besonders aus der Geiger Jos. Mayseder, der Cellist Jos. Merk, der Flötist Franz Zierer, der Klarinettist Thomas Klein, der Oboist Jakob Uhlmann. Das Sängerpersonal der deutschen Oper bestand noch wie früher aus den Damen Hasselt-Barth, Jenny Lutzer, Karoline Mayer und Leopoldine Tuczek; unter den Herren glänzten die stimmgewaltigen Tenoristen Erl, Wild, letzterer freilich schon im Rückgang begriffen, der ausgezeichnete Bassist Josef Staudigl, daneben Schober und Draxler.

Seiner Herzenswahl folgend, dirigierte Nicolai zuerst den „Don Juan" — ohne Probe — und am 30. September den „Fidelio", eine Aufführung, die zum Ereignis wurde, da Nicolai hier zum ersten Male im Zwischenakt die große Leonoren-Ouverture einschaltete. Sie versetzte das Publikum in wahres Entzücken und mußte bei den nächsten beiden Vorstellungen jedesmal wiederholt werden. Damit hatte Nicolai den herr-

lichen Orchesterprolog dauernd für die Opernbühne gewonnen, denn man konnte sich bald ohne ihn keine Fidelio-Aufführung mehr denken; und so viel man sich auch bis heut den Kopf zerbrach, um den rechten Platz für die Ouverture zu finden und sie vor oder sogar nach der Oper, in der ersten oder zweiten Verwandlung spielte, missen wollte sie niemand, und so nimmt sie heut meist die Stelle der E-dur-Ouverture ein.

Außerdem übernahm Nicolai, der sich nur die klassischen und die ganz neu einzustudierenden Opern vorbehalten hatte, den „Figaro", die „Entführung", den „Wasserträger", die „Vestalin", die „Belagerung von Corinth", „Lucia" und brachte neu Donizettis „Les Martyrs" (unter dem Titel „Die Römer in Melitone"), die nicht allzusehr gefielen. „In der deutschen Saison wollen sich die Wiener doch für den donizettischen Kram nicht recht enthusiasmieren. Gottlob"! — Die nächste Neuheit war aber doch wieder eine von Donizetti, seine „Favoritin", und Nicolai mußte nun wieder vier Wochen lang täglich „Klavier hacken", was ihm wenig Freude machte und ihn sehr angriff. Trotzdem wußte Nicolai, soweit es bei dem Regime der Italiener und den laxen Zuständen des Theaters überhaupt möglich war, etwas Leben und Feuer in den Betrieb zu bringen, und allgemein erkannte man an, daß die Opern unter seiner Leitung weit besser als sonst gingen.

Aber viel einflußreicher als im Theater sollte sein Wirken auf dem Gebiete des Wiener Konzertwesens werden, mit dem Nicolais Name allezeit aufs innigste ehrenvoll verknüpft bleiben wird.

Die Philharmonischen Konzerte.

In einem Gasthause „zum Amor", in der Singerstraße, fanden sich ziemlich regelmäßig damals in den Abendstunden Musiker und Schriftsteller zusammen, darunter Nikolaus Lenau, August Schmidt, der Begründer und Redakteur der seit 1841 erscheinenden Wiener Musikzeitung, der 1843 auch den Wiener Männergesangverein ins Leben rief; Dr. Alfred Julius Becher, Komponist und hervorragender, anregender Musikkritiker, den Windischgrätz gleich Robert Blum im November 1848 wegen Hochverrats verurteilen und erschießen ließ; Carl Holz, einer der Direktoren der Concerts spirituels, von Beet-

hoven scherzweise „mein Mahagoniholz“ genannt, Graf Laurencin, der Kritiker, Nicolai und sein Freund Dr. L. v. Milichhofer. Hier entstand im Hinblick darauf, daß die großen Orchesterwerke nur in Dilettanten-Konzerten zu Gehör gebracht wurden, der Gedanke, eine Vereinigung der Fachmusiker anzustreben, die die Meisterschöpfungen auch in meisterhafter Ausführung dem Publikum vorführten. Die Idee war nicht neu. Schon 1833 hatte Franz Lachner vier „Abonnierte Konzerte des Künstlervereins“ mit dem Orchester und den Gesangskräften der Hofoper veranstaltet, die aber wegen ungenügender Beteiligung eingingen und bald vergessen waren. Wenn man jetzt wieder darauf zurückkam, hatte es seinen Grund vor allem darin, daß in Nicolai der Mann sich fand, der durch seine Fähigkeiten und Kenntnisse, durch Ernst, geistige Kraft und Ausdauer dazu berufen erschien, die Ausführung in die feste Hand zu nehmen. Er selbst faßte die Idee voll Feuers auf in Erinnerung an die Möserschen Symphonie-Soireen und die Spontini-Konzerte in Berlin. Bald war ein vollständiger Plan ausgereift, nur Nicolai wurde, wie Schmidt berichtet, im letzten Moment wieder bedenklich und wollte das erste Konzert, das für den 3. April 1842 in Aussicht genommen war, wenigstens bis zum Herbst verschoben sehen, als ihm Schmidt die bereits gedruckte öffentliche Anzeige in der Musikzeitung verwies, nach der es nun kein Zurück mehr gab. Die Ankündigung lautet wörtlich:

Philharmonische Akademie.

In einer Zeit, wo die Concerte in Wien sich in einem hohen Grade anhäufen, muss es der Redaktion ein erfreuliches Obliegen seyn, dem Publikum ein Concert anzeigen zu können, welches sowohl durch die Namen seiner Unternehmer als durch sein Programm schon vorhinein die Gewissheit gibt, ein in jeder Beziehung höchst ausgezeichnetes zu seyn. Es hat sich nämlich das sämmtliche Orchesterpersonal des k. k. Hof-Operntheaters, den verdienstvollen Direktor Herrn Georg Hellmesberger an der Spitze, vereinigt, um unter der Direktion seines Capellmeisters Herrn Nicolai eine grosse „philharmonische Akademie“ zu geben, welche am Sonntag nach Ostern den 3. April um die Mittagsstunde im grossen k. k. Redoutensaale Statt haben und uns nur Classisches und höchst Anziehendes bringen wird.

Aber nicht so geschäftmäßig und nüchtern wie er erschien, war dieser Appell an den Kunstsinn der Wiener erdacht. Der ursprüngliche Entwurf lautete viel genialer und burschikoser, man schrieb wie man wohl im „Amor“ zu reden pflegte, und die Anzeige begann im Marktschreierstil eigentlich:

„Trin tin tin! Hört! Hört! Es ist die höchste Zeit da, dass die Musiker nicht blos schlafen, oder im Bett geigen wollen! Die Söhne Apollos allzusammen vereint, wollen einmal Hand an's Werk legen zu etwas Grossem! Kreuzdonnerwetter — Schwerenoth! Aufgewacht! Und in der Zeit wo die Sündfluth von Concerten uns zu überschwemmen droht, — das herausgeschieden, was schon durch seine Unternehmer und die Wahl der Stücke uns die Gewissheit giebt, etwas Seltenes, etwas Grosses, etwas Ausgezeichnetes zu sehn! Hört, hört, hört!!

Also das sämmtliche Orchester-Personal des K. K. Hof-Operntheaters nächst dem Kärnthnerthor, seinen braven Direktor Herrn Georg Hellmesberger an der Spitze, hat sich vereinigt, um unter Kapellmeister Nicolais Direction ein Concert zu geben, das in den Annalen der Wiener Concerte seines Gleichen sucht. Dieses Concert, von den Unternehmern „philharmonische Academie" genannt, hat am 3. April im Grossen K. K. Redoutensaale statt und wird uns nur Classisches und Interessantes bringen. Folgendes sind die Musikstücke, die bis jetzt zur Aufführung bestimmt sind:

Beethoven's Grosse siebente Symphonie in A-Dur.

Beethoven's Grosse Concert-Arie „Ah perfido, spergiuro!" gesungen von Frau Hasselt-Barth.

Mozart's Ouverture zum „Schauspieldirector".

Beethoven's 2. Grosse Ouverture zu „Leonore" (verschieden von der, welche uns von diesem Orchester in den Vorstellungen des „Fidelio" so vortrefflich gegeben wird, für welchen nunmehr schon stereotyp gewordenen Gebrauch wir Herrn Kapellmeister N. aufrichtigen Dank wissen.)

Mozart's Grosse Concert-Arie „Non temer amato bene" gesungen von Frl. Lutzer.

Cherubini's Grosses Duett aus „Medea", gesungen von Frau Hasselt-Barth und Herrn Wild.

Braucht es nach Anführung dieses Programms und nach Nennung der Künstlervereinigung zur Ausführung desselben noch Worte, um alle Welt auf die Beine zu bringen!? Bravo Nicolai! Und möge das Publikum dich in diesem Unternehmen ermuthigen, damit aus diesem Keim vielleicht ein schöner Baum erblühe! —"

Man sieht, daß noch vor dem ursprünglich bestimmten Termin das erste Konzert stattfand, und ein Vergleich mit dem offiziellen Programm zeigt, daß man nachträglich die Fanisca-Arie und die Romanesca einschob und dafür die Ouvertüre zum Schauspieldirektor wegließ. Daß die gewohnheitmäßig als No. 3. bezeichnete große Leonoren-Ouvertüre aus dem Jahre 1806 eigentlich die zweite ist, und die hier aufgeführte die aus dem Jahre 1807 stammende, op. 138, eigentlich die dritte ist, sei erwähnt, weil die verschiedene Bezifferung irreführen kann. Die als No. 8 des Programms verzeichnete Fest-Ouvertüre ist die „Zur Weihe des Hauses".

Am Ostermontag den 28. März 1842,

Mittags um halb 1 Uhr,

wird das sämmtliche

Orchester-Personal

des k. k. Hof-Operntheaters

im k. k. großen Redouten-Saale

ein großes

CONCERT

folgenden Inhaltes zu geben die Ehre haben.

Erste Abtheilung.

1. **Die grosse siebente Symphonie** (in A-dur), von **L. v. Beethoven.**
2. **Arie** aus der Oper: Fanisca, von **Cherubini,** gesungen von Hrn. **J. Staudigl.**
3. **Concert-Arie** „Ah perfido, spergiuro!" von **Beethoven,** gesungen von Frau **van Hasselt-Barth.**

Zweite Abtheilung.

4. **Beethoven's grosse DRITTE Ouverture** zu Leonore, (verschieden von denen bei den Vorstellungen der Oper Fidelio im k. k. Hof-Operntheater aufgeführten).
5. **Concert-Arie** „Non temer, amato bene", von **Mozart,** gesungen von Fräulein **Jenny Lutzer,** mit obligater Violin-Begleitung, vorgetragen von Hrn. **Joseph Mayseder.**
6. **La Romanesca,** Melodie aus dem 16. Jahrhundert, auf dem Violoncell vorgetragen von Hrn. **Fr. Servais.**
7. **Grosses Duett** aus der Oper: Medea, von **Cherubini,** gesungen von Herrn **F. Wild** und Frau **van Hasselt-Barth.**
8. **Grosse Fest-Ouverture** von **L. v. Beethoven.** (Op. 124. — C-dur.)

Die genannten Künstler haben die Ausführung ihrer Solo-Parthien, so wie Herr Kapellmeister **Nicolai** die Leitung des Ganzen aus besonderer Gefälligkeit übernommen.

Sperrsitze auf der Gallerie zu 3 fl.; Sperrsitze im Parterre zu 2 fl.; Eintrittskarten in die Gallerie zu 1 fl. 30 kr. und Eintrittskarten in das Parterre zu 1 fl. C. M. sind in allen Musikhandlungen, an der Kasse des k. k. Hof-Operntheaters, und am Tage des Concertes am Eingange zu haben.

Die Aufführung erregte einen grenzenlosen Enthusiasmus, der sich in stürmischem Jubel der Zuhörer Luft machte. Becher in seiner Kritik hebt „die wie in Erz gegossene rhythmische Markiertheit“ des ersten Satzes der Symphonie hervor, die Deutlichkeit und die Gleichmäßigkeit des Vortrags: „Ein Strich — ein Hauch — eine Nüanzierung“. Er sagt, daß ideelle Vollendung gerade von diesem Musikkörper unter diesem Dirigenten erwartet werden dürfe, der eine gründliche ästhetische Einsicht mit all der Gewandtheit und Ruhe vereinigt, die nicht minder erforderlich ist, um Massen zu lenken und ihnen einheitlichen Geist und seelenvolles Leben einzuflößen. Er betont auch die Uneigennützigkeit, mit der Nicolai auf allen Anteil am Gewinn bei diesem mit so großen Schwierigkeiten verknüpften und so große Ausdauer erfordernden ersten Auftreten des Orchesterpersonals als eigener Konzert veranstaltender Körper verzichtet hatte.

Nicolais äußere Verhältnisse waren eigentlich nicht danach angetan, Geldopfer zu bringen, denn seine Ersparnisse waren in der Zeit, bis seine Gage in Wien begann, völlig aufgebraucht gewesen. Das Klavier, das er sich hatte kaufen müssen (für 188 Gulden) hatte er auf Abzahlung genommen, auch seine Kleidung konnte er nur in monatlichen Raten zahlen. Um dem Vater wieder etwas Geld schicken zu können, mußte er sogar die Brillantnadel des Großfürsten Alexander aufs Versatzamt tragen, und genötigt, sich mehr einzuschränken, vertauschte er seine bisherige Wohnung Annagasse 995, 2. Stiege, 1. Stock, in der er zwei Zimmer hatte, Anfang Mai mit einem einzigen Zimmer, da der Vater, den er immer auffordert, dauernd zu ihm zu kommen, sich nicht dazu entschließt. Er setzt ihm jetzt eine regelmäßige monatliche Unterstützung von 15 Talern aus, die aber niemals ausreicht.

Auch sonst blüht Nicolai wenig Freude. Die Bekanntschaft mit einer schönen Jüdin, Julie K., die er am 21. Sept. 1841 bald nach seiner Rückkehr von Warschau gemacht hatte, wurde zu einer „wahnsinnigen, unglücklichen, überseligen, abspannenden, tötlichen Leidenschaft“, die beiden Jahre hindurch die unsäglichsten Qualen bereitete. So sehr er sich von der unwiderstehlichen Macht ihrer Schönheit angezogen fühlte, so viel Liebe eines dem andern entgegentrug, so sehr sich Nicolai nach einer Frau und einer Häuslichkeit sehnte, verbot ihm doch sein Ehrgefühl, sein Stolz, wie er schreibt, die Geliebte

zu heiraten, und erst als diese mit Beginn des Jahres 1844 Wien verließ, kam er wieder zu sich selbst.

„Das Herz, das Herz spielt uns am ärgsten auf dieser Erde mit". Und dazu die unerfreulichen Verhältnisse seiner Stellung am Theater.

„Der Kunst blühen hier keine Rosen," schreibt er dem Vater. „Die Aristokratie schätzt nur Pferde und hübsche Mädchen! Die Oper ist im stärksten Verfall — und an keiner Person am Hofe hat sie einen Aufrechterhalter. Sollte das Theater der Oper völlig kaiserlich und ich also kaiserlich bestallter Dirigent werden, dann möchte ich bleiben — aber so — unmöglich! Zu jeder guten Anordnung, die ich machen will und zu der mich meine Stellung beruft, soll ich erst die Erlaubnis des Theaterpächters holen, der ein gewesener Schneider ist und nichts von Musik versteht! Balochino heisst dieses Wesen. Und dann schlägt er es mir auch noch ab, wenn ich was Gutes und Rechtes verlange. Nein! unter solchen Umständen ist die Oper in Wien nicht mehr zu retten!"

Erst das Jahr 1848 sollte diesem unwürdigen Pachtsystem ein Ende bereiten.

An den Neuheiten, die die Oper brachte, die „Saffo" von Pacini und Lachners „Catharina Cornaro" hatte er auch wenig Freude, und so blieben die Vorbereitungen zu den Philharmonischen Konzerten die einzige Erfrischung in Nicolais Leben.

Im Oktober war die Genehmigung bei Balochino nachgesucht worden, daß das Opernorchester jährlich zwei solcher Konzerte veranstalten dürfe, und nachdem sie erfolgt war, fand am 27. November 1842 das 2. Philharmonische Konzert — zum ersten Male unter diesem Titel — statt. Das Programm brachte im ersten Teil Mozarts G-moll-Symphonie (in der bereits die in den alten Partituren irrtümlich wiederholten vier Takte im Andante, auf die Schumann in No. 38 seiner Zeitschrift aufmerksam gemacht hatte, weggelassen wurden); ferner die Arie „Fest wie Felsen" aus „Cosi fan tutte" gesungen von der Hasselt-Barth.

Im zweiten Teil die Mozartsche Konzert-Arie „Non temer, amato bene", gesungen von der Lutzer, die obligate Klavierbegleitung gespielt von Theodor Kullak, und Beethovens C-moll-Symphonie.

Die Arie „Du schöner Stern" aus Spohrs Kantate „Das befreite Deutschland" mußte wegen Erkrankung Staudigls ausfallen.

Die Aufführung war wieder ein glänzender Triumph für die Künstler. Am Schlusse gab Kaiser Ferdinand selbst, der

mit der Kaiserin-Mutter, dem Erzherzog Franz Carl usw. erschienen war, Nicolai und dem Orchester sein Wohlgefallen kund, und nicht nur die einheimische sondern auch die ausländische Kritik sprach ihre höchste Anerkennung aus. Die Pariser Revue musicale schrieb: „Alle diese Werke wurden mit bewundernswerter Präzision vorgetragen, aber namentlich in der Mozartschen Symphonie entfalteten die Künstler des kaiserlichen Orchesters das Höchste an Eifer und Talent. Die zartesten Nüanzen, die Lichter und Schatten dieses herrlichen Tongemäldes wurden mit vollendeter Feinheit und Deutlichkeit wiedergegeben. Wir können versichern, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, daß wir niemals eine ähnliche Ausführung gehört haben. Außerordentlichen Dank schulden wir Herrn Nicolai, der sich als gewandter und fachkundiger Dirigent gezeigt und bewiesen hat, daß er die Werke unserer großen Meister mit Ernst und Gründlichkeit studiert hat. Hoffen wir, daß Herr Nicolai mit diesen Konzerten fortfahren möge, zur Ehre seines Orchesters und zur Verherrlichung der Meisterwerke unserer Klassiker."

Von eigenen neuen Schöpfungen Nicolais ist jetzt wenig die Rede. Das Lied „Wilhelmine", das als op. 29 erschien und große Verbreitung erlangte, sowie das Lied zur silbernen Hochzeit seiner Tante Jeanette, das nicht mehr auffindbar ist, sind allein in dieser Zeit erwähnt.

Sein Hauptaugenmerk hatte er auf die Komposition der vertraglich gesicherten neuen deutschen Oper gerichtet und zur Erlangung eines geeigneten Textbuches im März 1842 ein Preisausschreiben erlassen, das aber trotz des Angebots von mehr als 30 Dichtungen (darunter dreimal „Rienzi", einmal „Gudrun") wegen der Untauglichkeit der Bücher ohne Ergebnis blieb.

„Es ist unglaublich, wie die Phantasie bei den Deutschen eingerostet ist", schreibt er. So geht er selbst auf die Suche nach einem geeigneten Stoffe, den er endlich in Gozzis „fiabbe teatrali", aus denen auch Schiller seine Turandot „gefischt hat", und denen auch Wagner den Stoff zu seiner Jugendoper „Die Feen" entnahm, gefunden zu haben glaubt. „I pitocchi fortunati", („Die glücklichen Bettler") waren zu einer opera semiseria auserkoren, und Otto Prechtler, dann Siegfried Kapper sollte das Buch schreiben. Aber auch aus diesem Plane wurde nichts, da die Bearbeitung ihm unbrauchbar erschien. So

blieb er mit seinem Schaffen im Rückstand, und enttäuscht und unbefriedigt lebte er in tatenloser Unrast.

Da erhob ihn denn wieder nur die künstlerische Tat, die zu verrichten ihm das 3. Philharmonische Konzert am 19. März 1843 Gelegenheit gab, die Aufführung von Beethovens 9. Symphonie, die zuletzt im 100. Gesellschafts-Konzert 29. März 1840 in Wien gehört worden war. Das Soloquartett war besetzt mit den Damen Hasselt-Barth und Diehl und den Herren Robert Kraus und Staudigl, den Chor bildeten je 25 Herren und Damen des Theater-Chorpersonals. In 13 Proben hatte Nicolai eine glänzende Gesamtleistung herausgearbeitet, die den Hörern die Schönheit und Größe des Werkes zum ersten Male zum Bewußtsein brachte und wahre Sensation erregte. Den Anfang des Programms, das von nun an immer ohne Teilung erscheint, bildete der Marsch und Chor aus Beethovens „Ruinen von Athen" und das Duett aus „Così fan tutte" gesungen von den Damen Lutzer und Mayer. Aber alles trat in den Hintergrund vor der meisterhaften Wiedergabe der Neunten, die das Publikum derart elektrisierte, daß schon am nächsten Sonntag den 26. März, zur Erinnerung an Beethovens Sterbetag eine Wiederholung als 4. Philharmonisches Konzert folgen mußte. Das Programm blieb unverändert, nur ein Prolog von Saphir, gesprochen vom Schauspieler Fröhlich, ging voraus. Die Aufführung war wieder eine ausgezeichnete und die Aufnahme eine womöglich noch enthusiastischere.

„Beim Erscheinen Nicolais am Pulte brach lauter Beifall los, wiederholte sich nach dem Marsch und Chor und schwoll bei der Symphonie mit unbezähmbarer Gewalt zum wonnetrunkenen Jubel an. Die Begeisterung pflanzte sich aus dem Saal in die gesellschaftlichen Privatkreise fort, und der Name Beethoven, der Ruhm Nicolais und seiner Heldenschar tönte von allen Lippen."

So geschah durch Nicolai für Wien, was drei Jahre später Richard Wagner in dem denkwürdigen Palmsonntagskonzert für Dresden und für die ganze musikalische Welt vollbrachte: die Erschließung der Wunder von Beethovens letzter Symphonie, die erst seitdem so recht als ein Heiligtum der deutschen Kunst gewürdigt wird.

Als die verdienst- und folgenreichste Tat Nicolais erkennt auch Hanslick die Aufführung der Neunten an, als die erste wahrhaft künstlerisch beseelte und technisch gefeilte Dar-

stellung des Werkes in Wien. Er gibt da auch eine Schilderung seiner ganzen Persönlichkeit, indem er sagt:

„Nicolai war eine echte Künstlernatur, geistreich, enthusiastisch, ehrgeizig, allerdings auch eitel und launenhaft. Bei ruhigerem Temperament und strenger Konzentration hätte er, namentlich als Komponist ungleich Höheres leisten können. Nicht nur im Musikleben, auch in den gebildeten Gesellschaftskreisen Wiens war der zierlich gebaute, elegante Mann ein hervorragendes und gesuchtes Element, dem man seine wechselnde Stimmung, die vom stärksten Selbstbewusstsein in zweifelnde Verzagtheit, von liebenswürdiger Urbanität in unerträgliche Gereiztheit überschlagen konnte, gerne verzieh. Es gehörte zu seinen inneren Widersprüchen, dass Nicolai bei seiner Energie (sie trat gegen die Orchestermitglieder sehr diktatorisch auf) und bei seinem ausgeprägten Selbstbewusstsein voll banger Zweifel an die Ausführung eines Unternehmens ging, welches so wohl erwogen war wie die Philharmonischen Konzerte."

Nicolai war sich dieses Charakterzuges wohl bewußt und klagte selbst dem Vater, daß er durch übergroße Bedenklichkeit oft von der Ausführung richtiger Entschlüsse zu seinem Schaden wieder abgekommen sei.

Kurze Zeit nach diesem großen Erfolge als Dirigent gab Nicolai, um sich auch als Komponist wieder zu zeigen, am 4. April 1843 ein eigenes

Großes Vocal- und Instrumental-Konzert
(Geistliche, Theater- und Konzert-Musik).

1. Pater noster (17. Jahrhundert)
2. Fugirte Ouverture für Orchester und Chor (18. Jahrhundert)
3. Vier Piecen aus der Oper „Il Proscritto"
4. Wilhelmine, ein deutsches Lied, gesungen von Hrn. Erl.

Die übrigen Mitwirkenden waren die Damen Lutzer, Rosetti, Diehl und die Herren Schober, Kraus, Hölzel und Rettinger.

Die beiden ersten Nummern hatte er bereits 1838 in seinem „historischen" Konzert aufgeführt. Bezüglich der Ouverture, die später den Namen „Kirchliche Fest-Ouverture" erhielt, wirft der Berichterstatter der Musikzeitung die Frage auf: „ob Nicolai mit seinem fugierten Choral nicht den wahren Weg zu der so oft gewünschten, ja so dringend nötigen Reform unserer Kirchenmusik gewiesen?" Die Zeit hat diese Frage verneinend beantwortet. War es Nicolai ohnehin versagt, als Reformator im Großen zu wirken, so konnte auch naturgemäß zu neuen Wegen nicht ein Werk führen, das keine eigene Wesensart offenbarte, sondern sich in der allerdings sehr ge-

schickten Nachahmung eines fremden Stils gefiel. Und so interessant die Ouverture in ihrem Aufbau, ihrer kunstreichen Arbeit und der glänzenden Instrumentierung ist, das Künstliche und Absichtliche darin drängt sich zu sehr auf, als daß eine wahrhaft tiefe, innere Nachwirkung erzeugt werden könnte. Das Glanzvoll-Feierliche ist ihr freilich nicht abzusprechen, und neben Webers Jubel-Ouverture ist die Nicolaische jedenfalls die beste und eindruckvollste Gelegenheits-Ouverture ernsten Stils. Sie beginnt (F-dur, $^4/_4$, Maestoso) mit dem Choral „Ein feste Burg ist unser Gott", vom Chor gesungen, und führt dann im Verlauf eine Doppelfuge höchst kunstvoll durch, zu der auch noch wieder der Choral als cantus firmus tritt. Außer dem triumphierenden Händelschen Thema (Poco meno mosso) ist übrigens auch noch ein echtes Bachsches Motiv — aus dem Präludium und Fuge für Orgel, G-dur, — verwoben, so daß mit Luther auch die beiden Großmeister der protestantischen Kirchenmusik gleichzeitig zu uns sprechen. Eine höchst sinnvolle und technisch ausgezeichnet durchgeführte Kombination, die überdies völlig aus Nicolais aufrichtigem. religiösen Empfinden hervorging. Trotzdem wendet sich alles mehr an den Verstand als an das Gefühl, und man muß daran denken, was Nicolai einmal von sich selbst sagte:

„Ich habe mehr Verstand als Phantasie, und darum wird mir das Komponieren schwerer als Anderen. Leute wie Donizetti und dergleichen schreiben ohne Selbstkritik in den Tag hinein."

Durch seine „Lustigen Weiber" hat er allerdings die Meinung von sich selbst gründlich widerlegt, denn da vereinen sich mit dem ausgebildetsten Kunstverstande auch Phantasie und musikalische Erfindungsgabe in reichstem Maße.

Über das was vom „Proscritto" zu Gehör gebracht wurde, schrieb man, daß es bei den Freunden der italienischen Oper nur den Wunsch habe erwecken können, daß das Werk bald in Szene gesetzt werde. In anderer Form spricht sich Dr. Becher in einem seiner Xenien, an Nicolai gerichtet, aus:

„Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimat,
Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht."

Das deutsche Lied „Wilhelmine" wurde so beifällig aufgenommen, daß es wiederholt werden mußte. Den Text hatte Nicolai der junge Freiherr Clamor v. Münchhausen von Leitz-

kau auf Grund der alten Beziehungen gesandt mit der Bitte, ihn zu komponieren. Nicolai schickte das Notenmanuskript am 18. Juni 1842 an den Verfasser mit einem wundervollen Brief, in dem er alle Erinnerungen aus der Zeit seines dortigen Aufenthalts (1830 u. 31) auffrischt. Dann fragt er, wer Wilhelmine sei, und fährt fort:

„Wie dumm gefragt! Sie ist die, die Sie beglücken mit Ihrer Liebe und die Sie beglückt mit Wiederliebe — das ist tausendmal genug geantwortet. — Nicht blos Neugierde — auch freundschaftliche Teilnahme und das Interesse, das ich an einem von mir in Tönen wiedergegebenen (ich hoffe eindringlich wiedergegebenen) Namen nehme, lässt mich fragen. — — Es heisst wohl, ‚Glücklich allein ist die Seele, die liebt‘ — aber es muss auch heissen ‚Gut, schön, edel, erst eigentlich zu ihrer eigenen Erkenntnis gekommen ist die Seele, die liebt.“

Nicolai beklagt sich später, daß er auf diese Sendung keine Antwort erhalten habe. Er hatte ja keine Ahnung von den Herzensnöten, in denen sein junger Freund sich befinden mochte, denn die Wilhelmine, an die das schwärmerische Lied gerichtet war, war keine andere als die Schröder-Devrient, die damals, 38 Jahr alt, dem 12 Jahre jüngeren Clamor das Herz geraubt hatte, aber in demselben Jahre noch die unheilvolle zweite Ehe mit Herrn v. Döring einging, die sie, seelisch, körperlich und künstlerisch fast zu Grunde gerichtet, nur nach schweren Opfern später wieder lösen konnte. Unter diesen Umständen blieb auch der Operntext, den Münchhausen Nicolai in Aussicht gestellt hatte, ungeschrieben.

Eine unerfreuliche Affaire hatte Nicolai mit Donizetti, als dieser im Frühjahr 1843 einer Vorstellung des „Liebestrank“ beiwohnte. Nicolai hatte, wie das üblich ist und von ihm verlangt wurde, Striche in der Oper vornehmen müssen. Trotzdem er gewiß dabei nicht unverständig oder rücksichtslos zu Werke gegangen war, geriet Donizetti bei Wahrnehmung dieser Auslassungen derartig in Zorn, daß er nach Schluß der Vorstellung auf die Bühne stürzte, wütend auf den ahnungslosen Nicolai eindrang, ihn „bambino“ nannte und nur durch die Umstehenden verhindert wurde, tätlich zu werden. Die Freunde Nicolais glaubten ihm ein Duell vorschlagen zu müssen, er aber erwiderte ganz ruhig und überlegen: „Wenn mich dieser Mensch erschösse, so wäre garnichts gewonnen; im Gegenteil, ich brächte die Welt nur um die Früchte meiner Studien, deren sie noch viele von mir zu fordern hat.“ Mit der Freundschaft zwischen beiden war es natürlich vorbei; Nicolai wies

jede Annäherung Donizettis zurück, trug ihm aber sonst in keiner Weise etwas nach.

Im Juli des Jahres 1843 sehen wir Nicolai zwei Wochen in Pest, wo er anläßlich des Gastspiels der Tadolini die beiden ersten Vorstellungen seines „Templario" im Ungarischen Nationaltheater dirigiert. Die ungarischen Sänger konnten sich zwar, wie er schreibt, in die italienische Sprache nicht recht hinein finden, dennoch gefiel die Oper sehr, und Nicolai erhielt Ständchen vom Personal des Ungarischen wie des Deutschen Theaters dargebracht.

Auch andere Ehrungen wurden Nicolai zuteil, indem König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen ihm für eingereichte geistliche Kompositionen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verlieh, nachdem ihn schon früher das Mozarteum in Salzburg, gleichzeitig mit Mozarts Sohn und Spohr zum Ehrenmitglied ernannt hatte. In dankbarer Anerkennung seiner erfolgreichen Führung hatte das Orchester des Operntheaters auch das Bildnis Nicolais von Kriehuber als Lithographie herstellen lassen, und wir danken diesem genialen Porträtisten die lebensvollste Darstellung der Persönlichkeit unseres Künstlers.

Das V. Philharmonische Konzert am 19. Nov. 1843 eröffnete Nicolai mit Mendelssohns Ouverture zum „Sommernachtstraum"; ihr folgte ein Duett aus „Oedip in Colonos" von Sachini, gesungen von Karoline Mayer und Josef Staudigl, Arie aus „Cosi fan tutte", gesungen von der Lutzer, und Beethovens Eroica, die mit gewohnter Begeisterung aufgenommen wurde.

In seinen Operntext-Nöten war Nicolai schließlich zu dem Entschlusse gelangt, von einem neuen Werke abzusehen und den „Proscritto" als deutsche Oper zu bearbeiten. Otto Prechtler übersetzte den italienischen Text nach einem ihm von Zeit zu Zeit von Nicolai vorgezeichneten, der vorhandenen Musik entsprechenden Metrum-Schema ins deutsche. Gleichzeitig mit der Unterlegung des Textes wollte er dann die ganze Musik neu durcharbeiten. Die Durchführung dieses Planes erwies sich jedoch unmöglich, und so bestimmte er den ihm befreundeten Schriftsteller Siegfried Kapper, von dem ganzen Buche nur den teilweise auch noch umgeänderten Plan beizubehalten, den Text aber ganz umzudichten, so daß die Musik dem neuen Buche angepaßt oder neu geschrieben wer-

den mußte. „Kein Stück blieb unverändert, und ungefähr die Hälfte der Oper komponierte ich ganz neu." In dieser Gestalt nun erschien der „Proscritto", der sich von seiner italienischen Herkunft aber doch nicht frei machen konnte, auf der deutschen Bühne.

Freilich eine lange Zeit des Leidens und Wartens für den Komponisten ging voraus. Im September des vergangenen Jahres schon war die Oper fertig gewesen, und im Oktober war sie einstudiert, da wurde Fr. van Hasselt-Barth krank und lag zwei Monate darnieder. Im Januar 1844 fingen die Proben wieder an, am 18. sollte die Aufführung sein, die Zettel klebten schon an den Ecken, da wird der Tenor Kraus krank und 7 Monate seinem Beruf entzogen. Nun übernahm Erl (dem aber die Partie zu tief lag) den Norton, und zum dritten Male mußte das Werk studiert werden. Dabei lebte Nicolai in peinlicher Ungewißheit über die Zukunft, denn sein Vertrag, der am 1. Juli ablief, war Mitte April noch nicht wieder erneuert. „Solch ein Glückskind ist dein Söhnchen", schreibt er dem Vater. Endlich aber wurde es doch Ernst, als der Theaterzettel verkündete:

K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.
Sonnabend, den 3. Februar 1844.
Zum ersten Male:

Die Heimkehr des Verbannten

Tragische Oper in drei Akten, für dieses K. K. Hoftheater in Musik gesetzt von
Otto Nicolai
Kapellmeister an diesem K. K. Hoftheater.

Sämmtliche Decorationen sind von den K. K. Hoftheater-Mahlern, den Herren Brioski, Millitz und Schlögl neu verfertiget.

Personen.

Graf Edmund von Pembrocke, Gouverneur, Ritter der rothen Rose	Herr Staudigl
Lord Artur Norton, von der weissen Rose	Herr Erl
Leonore, seine Gattin	M. van Hasselt-Barth
Richard von Sommerset, Leonorens Stiefbruder, Ritter der rothen Rose	Herr Hölzel
Georg, Leonorens Bruder, heimlicher Anhänger der weissen Rose	Herr Pfister
Irene, Leonorens Freundin	Dlle. Ricaldi
Williams, Schlossvogt	Herr Reinhold.

Szenenbild aus „Die Heimkehr des Verbannten“ (Illustrierte Zeitung 1844)
Artur (Erl) Leonore (Hasselt-Barth) Edmund (Staudigl).

Den Hintergrund der Handlung bilden die Kämpfe der weissen und roten Rose. Artur, der auf seiten der letzteren stand und für tot gilt, kehrt in sein Schloss zurück gerade als seine Gattin Leonore mit Lord Edmund von der weissen Rose Hochzeit hält. Die Begegnung der Gatten führt zunächst noch zu keiner Erklärung, und da Artur nicht fliehen will, verbirgt ihn Leonore. Man ist ihm jedoch schon auf der Spur, und als man den Eintritt zu seinem Gemach gewaltsam erzwingen will, tritt Artur selbst hervor. Er erfährt nun, dass Leonore wieder vermählt ist, bekennt sich als Anhänger der roten Rose und wird gefangen gesetzt. Edmund will Artur entfliehen lassen, dieser lehnt höhnisch ab, und es wird ein Zweikampf für den Morgen verabredet. Leonore sucht Artur in seiner Haft auf und will ihn ebenfalls zur Flucht bewegen, Edmund kommt dazu und jetzt erst erfährt Artur, dass man ihn tot geglaubt habe. Jeder will sich nun für den andern opfern. Edmund erwirkt die Begnadigung Arturs. Dieser will sterben oder nur leben, wenn Leonore keinem andern angehört; sie aber liebt Edmund, und wie ihre Namensschwester in dem 1852 entstandenen „Troubadour“ vergiftet sie sich und stirbt, nachdem sie die beiden Männer vermocht hat, sich versöhnt in die Arme zu sinken.

Die Ouverture ist ein unruhig bewegter Satz im $^2/_4$-Takt, D-moll,

aus dessen geräuschvollen Passagen sich zuerst ein rasch vorübergehendes synkopiertes Pianissimo-Thema, das nicht weiter durchgeführt ist, abhebt. Die leidenschaftliche Bewegung gewinnt wieder die Oberhand. Dann folgt eine durch dumpfen Paukenwirbel angekündigte Unterbrechung, und nach einer zarten Kadenz (Adagio, F-dur, $^4/_4$) setzt die dem Finalterzett entnommene schwungvolle Kantilene, der Versöhnungsgesang Leonorens ein, an den sich die Durchführung des Einleitungssatzes unmittelbar anschliesst. Diese klingt nach Wiederholung der Themen in eine ziemlich vulgär-melodische Stretta in D-dur aus. Die Introduktion No. 1 (Es-dur, $^2/_4$, All$^{o}_{=}$). „Es töne lauter Festesklang" mit den einleitenden Trompetenfanfaren, im kecken Donizettistil sich bewegend — übrigens das einzige Stück aus der Oper, das sich lebendig erhalten hat und in volkstümlichen Orchesterkonzerten noch immer gespielt wird — gibt der Festfreude entsprechenden Ausdruck, worauf in No. 2, Leonore im Zwiegespräch mit Irene ihre bangen Ahnungen verkündet und die übliche Cavatine (Es-dur, $^4/_4$, And$^{te}_{=}$) folgen lässt. Trompeten melden Edmunds Ankunft, und Leonore spricht in einem brillanten Allegrosatz (As-dur) ihr Entzücken aus. No. 3 beginnt mit einem Chorsatz in E-dur, $^3/_4$, dann folgt Edmunds Auftritt mit einem Kantabile (G-dur, $^4/_4$, Mod$^{to}_{=}$) „O du Geliebte", das sich zu einem wirksamen Quintett mit Chor entwickelt. No. 4 (G-moll, $^4/_4$, Adagio) bringt den Auftritt Arturs und seine Cavatine, die, im wesentlichen heroisch gehalten, einen lyrischen Seitensatz einschliesst, der die zärtlichen Empfindungen für Leonore malt. Dem Duett zwischen beiden (No. 5), mit Arturs ausdrucksvollen Larghettosatze (Ges-dur, $^6/_8$) schliesst sich das Finale an. „Stürmischer Freudentanz wogt in den Hallen", aber bald hört der Tanz auf, man tritt zusammen und fragt leise flüsternd, wo Leonore sei, was ihr Verschwinden bedeute — musikalisch sehr fein illustriert — dann beginnt der Festreigen aufs neue. Weiterhin folgt ein grosser Ensemblesatz, Sextett mit Chor (And$^{te}_{=}$ maest., $^4/_4$) in D-moll beginnend, nach Dur übergehend und zum Adagio verlangsamend, machtvoll sich steigernd und piano abschliessend, sehr gut entwickelt, harmonisch und rhythmisch effektvoll gestaltet und von nobler Faktur. Eine $^2/_4$-Takt-Stretta am Schluss verfällt dann allerdings in die übelste Manier italienischer Opernchöre.

Unter einem D-dur-Thema, das im ersten Takt das Auftrittsmotiv Walther von Stolzings anschlägt, um freilich sogleich in italienische Konversationsmusik zu verschwimmen, bietet Edmund im zweiten Akt dem gefangenen Artur Leben und Freiheit, wenn er von dannen gehe. Ein echt italienisches Kampfduett (All$^{o}_{=}$ marz. vivace con fuoco) beschliesst die Nummer. Die nächste Szene spielt im Pavillon, der das Gewahrsam Arturs bildet. No. 8 gipfelt in einem Quintettsatz (G-moll, $^3/_4$, And$^{te}_{=}$ maest.), in dem das Rachegefühl Edmunds dominiert, und ein musikalischer Dialog zwischen den Anwesenden, der sich im Ganzen auch als ein leidenschaftliches Arioso Edmunds (Es-dur, $^4/_4$, All$^{o}_{=}$) darstellt, leitet über zu einem Kanon „O schönes Glück, das ich erschaute" (Es-dur, $^3/_4$, And$^{te}_{=}$), einem meisterlich gearbeiteten, klangschönen Satz, der dem Ensemble einen würdigen Abschluss gibt. Die folgende Arie des Edmund wird mit einem schwer-

mütigen Cello-Solo eingeleitet, dann folgt das Vorspiel (F-dur, 4/4, Adagio sosten.), das sehr schön anhebt, sich aber auch wieder in Figuren- und Kadenzenwerk verliert. Die Arie selbst, in D-moll beginnend und in Dur endend, schildert, wie Edmund mit sich kämpft, den Rivalen zu vernichten oder zu retten und schliesslich der edleren Regung Raum gibt. — Die letzte Szene spielt am Meeresstrande. No. 10 Finale (Es-dur, 3/4, Andte). Die Freunde Arturs erwarten ihn. Nach einer stimmungsvollen Einleitung setzen die einzelnen Stimmen des Chors ein, die sich dann in einem gehaltenen Gebetsatz vereinigen. Georg, Leonorens Bruder, kommt und sagt, dass Artur gerettet werden solle, und gibt ihnen Geld, damit auch sie sogleich entfliehen und sich in Sicherheit bringen können. Den Abschied von der Heimat besingt er in einem wehmütig bewegten Arioso (C-moll, 2/4, Andte), dem ein kurzer, durch gelegentliche enharmonische Verwechslung interessierender, doppelchöriger a cappella-Satz gleichen Inhalts folgt. Georg berichtet dann von der Zwietracht im Lager der Feinde, und alle schwören dem Vaterlande Treue in einem gross klingenden, mächtig gesteigerten Doppelchor von guter Wirkung. Nun ertönt das Abschiedsthema weich in Es-dur, die Männer gehen langsam ab, einige entfernen sich auf Böten. Georg ruft ihnen Lebewohl nach, was sie aus der Ferne erwidern. Immer zarter verklingt das Thema nun in C-dur, und verhallend beschliesst es den Akt.

Der dritte Aufzug bringt Leonorens Arie (As-dur, 3/4, Adagio), nachdem sie gesagt, dass sie sterben wolle. Die Schauer des Grabes finden da die entsprechende Illustration wie auch die gottergebene weiche Stimmung, die sich in edler Kantilene ausspricht. Im folgenden Duett nimmt Edmund Abschied (Cis-moll, 3/4, Andte) unter einer rührenden Weise, die auch in der „Cavalleria rusticana" erklingt. Leonorens Herz zuckt, wie es die Bewegung des Orchesters deutlich malt, und im stürmischen Duettsatz (B-dur, 12/8, Allo) vereinigen sich die Stimmen. Dann folgt ein lyrisches Intermezzo (Es-dur, 3/8, Andte con moto) in dem abwechselnd beide das Wort führen und sich zur Schlusskadenz wieder zusammenfinden. Nach den glühenden Liebesbeteuerungen wird Leonore von Reue ergriffen (G-moll, 6/8, Allo molto), doch er lockt sie zart (Modulation nach H-dur), mit ihm zu entfliehen und glücklich zu sein. Sie wird schwankend, ermannt sich aber wieder und stürzt ab. Artur tritt ein und fordert Edmund nochmals zum Zweikampf, wozu wieder das Motiv aus dem Duett No. 7 als Reminiszenz ertönt. Als sie mit gezogenen Schwertern hinausstürmen wollen, tritt Leonore bleich und wankend ihnen entgegen, und haucht ihre Seele in einer schmelzenden Kavatine (Des-dur, 4/4, Larghetto) aus.

Der Erfolg war ein so glücklicher, daß die „Heimkehr" im Laufe der Jahre es auf etwa 40 Aufführungen bringen und als eine der Lieblingsopern des Hoftheaters bezeichnet werden konnte. Ein deutsches Werk, wie Nicolai es meinte durch die Umarbeitung geschaffen zu haben, konnte es natürlich niemals werden. Der italienische Ursprung ließ sich nicht ver-

leugnen, und erst als Nicolai von seinen früheren Vorbildern sich völlig losriß und aus Eigenem schuf, konnte er Bleibendes schaffen. Dauerndes Leben war darum der „Heimkehr" so wenig beschieden wie dem „Proscritto", und obgleich der Klavierauszug im Druck erschien, fand die Oper bei Lebzeiten Nicolais keine weitere Verbreitung, und nach seinem Tode konnte sich das Interesse selbstverständlich nur auf seine „Lustigen Weiber" richten. Nur zweimal erschien sie noch unter dem Titel „Der Verbannte" im Kgl. Opernhause zu Berlin, zuerst zum Geburtstage der Königin Elisabeth am 19. Nov. 1849.

Das 6. Philharmonische Konzert am 10. März 1844 brachte Mozarts Jupiter-Symphonie, die Arie des Polyphem aus Händels „Acis und Galathea", gesungen von Staudigl, und Beethovens Pastoral-Symphonie. Hiernach wirft Nicolai in seinem Tagebuch einen Rückblick auf die vergangene Zeit und schreibt:

„Ich vereinige zu diesen Aufführungen sämtliche Mitglieder meines Orchesters, die auch noch durch einige andere Künstler aus der Stadt (Dilettanten sind ganz ausgeschlossen) verstärkt werden, um die Zahl von 16 ersten Violinen usw. zu haben. Die Harmonie besetze ich immer nur einfach und brauche dazu also keine fremden Kräfte. — Da die Philharmonischen Konzerte durchaus keinen andern Grund ihres Bestehens haben als meinen freien Willen und den sämtlicher Orchestermitglieder, so habe ich in jedem Jahre von neuem die Schererei, die Leute dazu zu vereinigen, da sich diesem herrlichen Unternehmen selbst dennoch einige Querköpfe entgegensetzen. — Die Einnahmen werden unter sämtliche Orchestermitglieder gleich verteilt, wobei jedoch die Komiteemitglieder einen Teil mehr, Hellmesberger noch einen Teil mehr, und ich das vierfache eines Mitgliedes habe. Die 6 Konzerte haben einen Überschuss von zirka 8000 fl. C. M. gebracht. Wenn bei unserer nur temporären Anstellung ein Pensionsfonds denkbar wäre, so würden diese Konzerte den schönsten Fonds dazu geben können. Vielleicht setze ich das auch noch durch!"

Es war Nicolai, der, wie wir sehen, auch die praktischen Interessen der Körperschaft nicht aus dem Auge verlor, leider nicht bestimmt, die schöne Saat, die er ausgestreut, aufblühen zu sehen, aber es darf ihm nicht vergessen werden, daß er nicht nur künstlerisch sondern auch materiell den Grund gelegt hat zu der heut so glänzend dastehenden Institution der Philharmoniker. Seiner Idee entsprechend fanden — allerdings erst nach seinem Fortgange — die Konzerte im November 1849 und März 1850 „zur Gründung eines Pensionsfonds" statt. Eine andere humanitäre Anstalt, die Krankenkasse des Hofopernorchesters, 1885 von dem Bratschisten

Buchta gegründet, führt aber in dankbarer Erinnerung an den ehemaligen Leiter dieser Künstlerschaft direkt den Namen „Nicolai", und die „Nicolai-Konzerte" zum Besten dieser Krankenkasse bilden einen Teil des Jahresprogramms der Philharmoniker.

Nicolai hatte seinen Vertrag mit der Hofoper vorläufig auf ein Jahr unter den alten Bedingungen erneuert, blieb also fürs erste in Wien. Es tritt nun wieder eine Frau in das Leben unseres Meisters, die für ihn von ernstester Bedeutung werden sollte.

Pauline von Stradiot, die zwanzigjährige Tochter des Hofrats Louis v. Stradiot, musikalisch so begabt, daß sie schon als Siebenjährige im Familienzirkel als Pianistin konzertierte, talentiert für die Malerei, vornehm erzogen, nahm Gesangunterricht bei Nicolai, nachdem sie bereits Schülerin von Richling und Riotte gewesen war. An eine Bühnenlaufbahn war aber von vornherein keineswegs gedacht, da der Vater dazu nie seine Zustimmung gegeben haben würde. Pauline sang nur in der Kirche und zwar so schön, daß man oft fragte, ob es die Lutzer sei. Auch Nicolai rühmt ihre außerordentlich schöne und starke Mezzosopranstimme und ihre schöne Figur, wenn er ihr auch sonst keine Aussichten auf eine Künstlerkarriere macht. Bald aber starb Paulinens Vater, und nun wandte sie sich doch der Bühne zu. Nachdem Nicolai ihre Ausbildung mit Erfolg geleitet, stellte er sie im Frühjahr 1845 Merelli vor, der sie sogleich mit nach Italien nahm, wo sie im Juli in Mailand mit Glück debutierte. Nicolai erhielt ein sehr gutes Honorar und auch noch drei Brillant-Hemdenknöpfe, „deren sich ein Fürst nicht zu schämen gebraucht hätte". Vor allem aber fand er im Hause Stradiot, was er so lange entbehrte, eine Familie; einen Kreis warmherziger, innig in Liebe verbundener Menschen von feiner Bildung, mit offenem Herzen und Sinn für die Kunst. Dieser harmlos-trauliche Verkehr mit Mutter und Kindern sollte seinem Schaffen noch sehr zugute kommen.

In einem Konzert von Ferdinand Sommer, dem angeblichen Erfinder des Euphoniums, einer Art Ophicleide, als Soloinstrument durchaus ungeeignet, dirigierte Nicolai am 20. April 1844 Mendelssohns Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt".

Einen unangenehmen und zugleich komischen Konflikt mit

seinem Kollegen Proch bereitete Nicolai einmal wieder eine Primadonnen-Laune, die er schon genügend kennen gelernt hatte. Bei einer Aufführung der „Linda von Chamounix" war angekündigt worden, daß die Tadolini im Finale des dritten Aktes statt des Duetts eine von Donizetti eigens für sie geschriebene Cabaletta singen werde. Die kapriziöse Sängerin erklärte aber, daß sie die Einlage nur singen wolle, wenn Proch sie dirigiere, und die Operndirektion bestimmte es so. Proch kam abends extra von Neustadt herein ins Theater, und als Nicolai hörte zu welchem Zweck, geriet dieser in heftigen Zorn und fuhr den unschuldigen Proch wütend an, ihm sagend, daß er, Nicolai, erster Kapellmeister sei und zu bestimmen habe. Man kam zu dem Ausweg, daß vor dem Kapellmeisterwechsel der Vorhang fallen solle, das litt aber die Tadolini nicht und setzte es durch, daß in der Vorstellung Proch für Nicolai ans Pult treten mußte, um den unbedeutenden Walzer zu dirigieren, was das Publikum denn auch mit gebührendem Lachen aufnahm. Danach mochte Nicolai doppelt froh sein, daß die Ferien eintraten und er „fern von Madrid" in freierer Luft wieder aufatmen konnte.

Das Jahr 1844 war für Nicolais Vaterstadt Königsberg ein sehr bedeutungsvolles, brachte es doch die 300jährige Jubelfeier der Albertus-Universität, die um so festlicher begangen werden sollte, als gleichzeitig die Grundsteinlegung des neuen Universitätsgebäudes damit verbunden wurde. Auch Nicolai war als Ehrengast geladen und erbot sich bei den Feierlichkeiten durch Aufführung eigener Kompositionen mitzuwirken, was dankend angenommen wurde. Zugleich verband er damit die Absicht, seine Vaterstadt und seine Verwandten nach so langen Jahren einmal wiederzusehen, und so nahm er für zwei Monate Urlaub und reiste, nachdem er noch kurz vorher durch den preußischen Gesandten v. Canitz das ihm vom König verliehene Ritterkreuz des Roten Adlerordens erhalten hatte, am 6. Juli seiner Heimat entgegen.

Zunächst machte er in Prag Station, wo Ferd. Stegmayer, den er von Leipzig her kannte, Kapellmeister am Theater war. Den Theaterdirektor Stöger suchte er ebenfalls auf, und vereinbarte mit ihm die Einreichung der „Heimkehr" und des deutsch zu bearbeitenden „Templer", gegen ein Honorar von 100 Gulden für jede Partitur und die Kosten der Abschrift.

Dann fuhr er weiter nach Dresden, wo er notiert:

„Hier ist jetzt ein neuer deutscher Kompositeur Richard Wagner aufgetaucht, dessen beide Opern „Cola Rienzi“ und „Der fliegende Holländer“ dort viel Sensation machen. Leider habe ich sie nicht hören können. Wagner und Reissiger sind jetzt die Kapellmeister in Dresden.“

Der Staatsminister Graf Kolowrat in Wien hatte Nicolai an den österreichischen Gesandten Graf Kuefstein empfohlen, und als Nicolai bei diesem zum Diner war, traf er auch mit dem Theater-Intendanten v. Lüttichau zusammen, der ihm den Auftrag gab, „Die Heimkehr“ nebst Textbuch einzusenden und die Aufführung zu beschleunigen versprach. Nicolai meint zwar, er wüßte nicht, wer sie da singen solle, denn sie hätten nur die Schröder-Devrient, die keine Stimme mehr habe, und die Spatzer-Gentiluomo, die nicht für tragische Rollen geeignet sei. Der „Templer“ mit Tichatschek, den er für den ersten deutschen Tenor halte, und der Gentiluomo würde besser gehen.

Es kam aber in der Folge keine der beiden Opern in Dresden zur Aufführung. Aus dem Umstande, daß zu Nicolais Zeit in Wien kein Wagner-Werk gegeben wurde, meint Glasenapp in seiner Wagner-Biographie annehmen zu können, Nicolai sei deshalb nicht übel geneigt gewesen, dem vermeintlichen Urheber der Ablehnung Gleiches mit Gleichem zu vergelten, und spricht von einem Antagonismus Nicolais gegen Wagner. Geht schon aus der Tatsache, daß erst 11 Jahre nach Nicolais Weggange von Wien die erste Wagner-Aufführung an der Hofoper stattfand, hervor, daß der Widerstand wohl an anderer Stelle gesucht werden muß, so zeigt auch die Schilderung des ganzen Verhältnisses zwischen Nicolai und Balochino, daß ersterer kaum einen Einfluß auf den Spielplan hatte. Keinerlei Äußerung gegen Wagner von seiten Nicolais liegt vor, im Gegenteil spricht er, nach Wien zurückgekehrt, die frohe Zuversicht aus, daß die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde schlagen werde. Er nennt Deutschland ein Affenland, weil es lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hinnehme, als daß es für eine deutsche etwas zahle.

Fast mit Wagners eigenen Worten notiert er 1848 in Berlin: „Jetzt sollen wir also ein einiges großes Deutschland haben. Werden wir denn auch endlich einmal eine einige deutsche Kunst erringen?“ Den gleichen Kampf wie Wagner in Dresden hatte ja auch Nicolai

in Wien zu führen. Und gerade um seiner deutschen Oper willen, der „Lustigen Weiber", die er für die Hofoper geschrieben hatte und die von Balochino abgelehnt wurde, mußte er aus seinem Amte scheiden. Viel eher als eine Gegensätzlichkeit wäre aus der Gleichartigkeit ihrer beiderseitigen Bestrebungen als Kapellmeister eine Gemeinsamkeit ihres Kunstempfindens zu folgern, die sich ja schon aus der unbedingten Beethoven-Verehrung beider ergibt. Und direkt an Wagners pietätvolle Tat, die von ihm veranlaßte Überführung der Asche Webers von London nach Dresden knüpft ein Brief Nicolais vom 7. Jan. 1845 an den Wiener Männergesangverein an, der beginnt:

„Carl Maria von Webers Gebeine ruhen nun wieder in deutscher Erde. Dresden, stolz auf die Manen des grossen Tondichters, beabsichtigt dem Verewigten ein Denkmal zu setzen und fordert andere Hauptstädte Deutschlands auf, seine schöne Absicht ausführen zu helfen. Demzufolge bin ich so frei, den Männergesangverein aufzufordern, sich zur Abhaltung eines Konzertes zu verstehen, dessen Direktion ich mit Vergnügen übernehmen würde, und den Ertrag desselben zur Beisteuer für Webers Denkmal zu bestimmen. Da in Webers Kompositionen sich gerade so vieles Herrliche (vielleicht das Schönste) für Männergesang vorfindet, so erscheint es naheliegend, dass ein Männergesangverein am passendsten ein solches Konzert geben kann."

Auch hier zeigt sich die schönste Übereinstimmung in der Verehrung des „deutschesten" Musikers. Daß es Nicolai, wenn er selbst auch an der Form der alten Oper festhielt, als er für deutsche Sänger seine „Lustigen Weiber" schrieb, an Verständnis für den Fortschritt gemangelt habe, kann ebensowenig angenommen werden, wie eine Ablehnung aus persönlichen Motiven. Er äußert sich einmal:

„Nur der kommt ans Ziel, der die Kunst um einen Schritt weiter bringt. Denn was nützt es am Ende, wenn man sich sein ganzes Leben lang quält, um am Ende den Wagen einzuholen, auf dem die Vorfahren vor uns vorfahren, und am Ende keuchend und müde tot zur Erde fällt in dem Moment, wo man ihn eben eingeholt hat?"

Es erscheint schwer glaublich, daß der, der so schrieb, die Schritte, um die Wagner die Kunst weiter brachte, nicht erkannt und ihnen etwas in den Weg gelegt haben sollte. Zum guten Ende hat ja Wagner selbst einer der schönsten Stellen seines Meistersinger, „mein Freund in holder Jugendzeit" das Motiv aus Nicolais Ouverture zu den „Lustigen Weibern" zugrunde gelegt, und wenn wirklich zu ihren Lebzeiten ein Antagonismus zwischen beiden bestanden haben

sollte, so hat er jedenfalls die idealste Lösung dadurch gefunden, daß beide Meister in demselben Werke fortleben. Ein drolliger Zufall hat übrigens auch einmal in der Wiener Musikzeitung als Librettisten der „Lustigen Weiber" Herrn Wagner figurieren lassen, was natürlich auf einem Irrtum beruhte und von der Redaktion selbst berichtigt wurde.

Von Dresden aus besuchte Nicolai auch den Major Serre auf Maxen, seinen ehemaligen Schüler aus der Zeit in Rom.

Weiter führte ihn die Reise nach Leipzig. „Dort sind die Kapellmeister Lortzing und Netzer". Lortzing hatte, nachdem er unter Ringelhardts Direktion 11 Jahre als Schauspieler, Sänger und Opernregisseur tätig gewesen war, unter dem neuen Leiter des Stadttheaters Dr. med. Christ. Schmidt nunmehr, seinem Herzenswunsche folgend, die Kapellmeisterlaufbahn ergriffen, die er aber erst am 12. August 1844 mit der Leitung des „Don Juan" (wie Nicolai in Wien) begann und mit einem Beethovenschen Werke („Egmont") fortsetzte. Zur Zeit von Nicolais Anwesenheit war Lortzing garnicht in Leipzig sondern dirigierte gastweise in Mannheim und Frankfurt seine Opern. Die Erfahrung, die Nicolai in Wien noch bevorstand, daß man seiner Hauptoper die eigene Bühne verschloß, sollte Lortzing jetzt schon in Leipzig machen, denn während Dorns „Schöffe von Paris" und Netzers „Mara" als Neuheiten gebracht wurden, mußte die „Undine" in Magdeburg und Hamburg zuerst in Szene gehen, wie auch der schon in Aussicht genommene „Rienzi" wieder fallen gelassen wurde. Netzer kam übrigens schon im nächsten Jahre nach Wien, Lortzing 1846, um dort nach der Uraufführung seines „Waffenschmied", wieder mit Netzer zusammen, zwei Jahre am Theater an der Wien als Kapellmeister zu wirken.

Dir. Schmidt erbat von Nicolai die Einsendung der Partitur seiner „Heimkehr", die mit Karoline Mayer (s. Z. in Leipzig engagiert, wo sie auch die Titelrolle in Schumanns „Genoveva" und in Lortzings letzter Märchenoper „Rolands Knappen" die Isalda schuf) gegeben werden sollte, was aber auch nicht geschah.

Nun ging es nach Berlin, wo Nicolai im Hotel St. Petersburg, Unter den Linden 31, Wohnung nahm. Er stellte sich dem Minister Eichhorn vor und traf zu seiner Freude auch Bunsen an, damals Gesandter in London, der ihm eine Audienz bei Friedrich Wilhelm IV. in Sanssouci verschaffte. Der König

war sehr gnädig und beauftragte Nicolai, den 1838 gegründeten, aber unterm 21. März 1843 neu organisierten und Mendelssohn als Generalmusikdirektor sämtlicher Kirchenmusik unterstellten Berliner Domchor zu hören, die Liturgie noch einmal ganz zu komponieren und diese sowie das Paternoster und eine Römische Psalmodie dem Königspaar noch vor seiner Abreise vorzuführen. Nicolai begann sogleich mit den Proben, und am 25. Juli 1844 fand im Schlosse zu Berlin die Aufführung statt, der nur die Majestäten, Graf Redern, die Räte v. Massow und v. Uhden, sowie zwei Damen der Königin beiwohnten.

Nach der Psalmodie, die Nicolai harmonisiert hatte, sagte der König zu ihm: „Sie glauben nicht, welche unendliche Wonne Sie mir bereiten" und entließ ihn mit den Worten: „Auf Wiedersehn in Königsberg".

Am nächsten Morgen traten der König und die Königin die Reise nach Wien an, und bei dieser Gelegenheit fand das bekannte Attentat des Bürgermeister Tschech statt, der auf den König schoß, glücklicherweise ohne ihn zu treffen.

Nicolai verhandelte auch noch mit dem Intendanten der kgl. Schauspiele Theodor v. Küstner, der ebenfalls die Einsendung der „Heimkehr" erbat. Nicolai äußert aber gleich wieder Bedenken wegen der Besetzung. Pauline Marx würde wohl die Leonore gut singen, der Bassist Bötticher erschien ihm aber nicht ganz ausreichend. Der Tenor Bader sei zu alt, und Mantius sei mehr Spieltenor und fast Kontraalt.

Nach einem Aufenthalt von vierzehn Tagen verließ Nicolai am 27. Juli Berlin wieder und fuhr mit der Eisenbahn nach Stettin und von dort nach Stargard zu seinem väterlichen Freunde, dem Justizrat Adler, den er zu seiner Freude in sehr angenehmen und ruhigen Familienverhältnissen fand. Er brachte zwei Tage dort zu und verehrte seinem Wohltäter zum Abschiede sein Bild von Kriehuber mit der Widmung: „Seinem väterlichen Freunde in Dankbarkeit und Liebe. Otto Nicolai. Juni 1827. Juli 1844."

In Danzig machte er zunächst wieder Halt, wo er seine Halbschwester Cassandra zum ersten Male sah. Er fand sie in Pension bei einem Hauptmann Fiebrand und als Braut eines Artillerie-Offiziers Adolf Krampff, dessen Vater Artillerie-Hauptmann daselbst war. Die Mittellosigkeit der jungen Leute ließ eine Heirat, die Nicolai an und für sich als ein Unglück betrachtete, vorläufig unmöglich erscheinen. Auch Cassandras

Mutter, die sich nach der Trennung von Carl Nicolai mit einem Postkondukteur Tschirenhaus wiederverheiratet hatte und in bedrückten Verhältnissen lebte, suchte er auf. In Cassandra fand er ein „außerordentlich gutes und liebenswürdiges, aber körperlich sehr schwächliches Mädchen", ihr Bräutigam erschien ihm ein lieber, guter, aber geistig etwas langsamer Mensch.

Zum Besuche seines Vaters, der seit einiger Zeit von Berlin fortgezogen war und bei dem Rittergutsbesitzer Schröder eine Stelle als Hauslehrer für dessen drei kleine Töchter angenommen hatte, fuhr Nicolai dann mit Cassandra zusammen nach Groß-Schönwalde bei Garnsee in Westpreußen. Er wollte liebevoll dem Vater die Freude bereiten, einmal seine beiden Kinder vereint umarmen zu können, und so gestaltete sich denn das Wiedersehen zu einem rührend bewegten. Die mittelste der drei Töchter, die noch in Bonn lebende Berta Schröder, die schon erwähnte Herausgeberin von Nicolais Tagebüchern, hat die Erinnerung an die persönliche Begegnung mit dem Meister pietätvoll im Herzen bewahrt und alle Einzelheiten dieser Tage, die den liebenswürdigen Charakter Nicolais im schönsten Lichte zeigen, dem Verfasser treulich geschildert. Der Gegensatz zum Wesen des Vaters tritt dabei besonders hervor. Gleich als der alte Nicolai seine drei Schülerinnen vorstellte und mit gewohnter Übertreibung sagte, er liebe sie wie seine eigenen Kinder, mußte Cassandra ihren Vater mit betrübtem Blick ansehen, und Otto wurde sofort zu einer Zurückweisung dieser Worte genötigt.

Der musikalisch sehr begabten ältesten, damals 13jährigen Tochter hatte ihr Lehrer, der alles tat, sie zu entmutigen, gesagt, als von dem Besuch die Rede war: „Du denkst wohl, mein Otto wird mit dir spielen! Da irrst du sehr!" — Es kam aber anders. Otto blätterte in Emmas Noten und forderte sie auf, eine Haydnsche Symphonie vierhändig mit ihm zu spielen, und die sonst so Verängstete setzte sich völlig unbefangen neben ihn und spielte so gut, daß Otto mitunter ausrief: „Außerordentlich, du spielst ja wie ein Musiker!"

Der jüngsten, neunjährigen Schwester half er auch aus großer Verlegenheit. Im Garten spazieren gehend, wurde sie gefragt, ob sie nicht friere. Sie antwortete: mich friert nicht. Das mißtrauische Ohr des alten Nicolai verstand aber mir statt mich, und die Kleine erhielt einen lauten, höhnenden Vor-

wurf von ihm, so daß sie blutrot wurde. Da erzählte Otto schnell eine lustige Anekdote von einem Manne, der im Berliner Dialekt zu sagen pflegte: „Wenn ick sage, ick sehe mir des Haus an, denn miet' ich es; sage ich aber, ick sehe mich des Haus an, denn koof' ich es" — und stellte so die heitere Stimmung wieder her.

Für sein freundliches Wesen zeugen auch noch weitere kleine Züge. Als einmal nach Tisch musiziert wurde und Otto mehreres aus dem „Templer" und der „Heimkehr" vortrug, so daß alles hingerissen war, trat sein Vater mit stolz erhobenem Haupte vor ihn hin, rümpfte die Nase und sagte: „Alles italienisches Geklimper, eines Otto Nicolai unwürdig. Ein Otto Nicolai kann besseres machen." — Der Sohn nahm das mit gutem Humor auf und erwiderte: „Der Vater hat ganz recht; aber es ist kaum noch möglich, eine neue deutsche Melodie zu erfinden. Wenn man glaubt, jetzt habe ich etwas, so ist es auf einmal eine Reminiszenz an Mozart! Der Teufelskerl hat einem ja alle Melodien vorweggenommen!"

Otto war glücklich, den Vater so wohl aussehend und rüstig an Geist und Körper gefunden zu haben, er meint auch, er sei bei Schröders sehr gut aufgehoben, spricht aber gleich die Befürchtung aus, daß sein unruhiger Geist ihn auch von dort wieder forttreiben werde.

Nach zwei Tagen des Beisammenseins brachte Nicolai seine Schwester wieder nach Danzig zurück und reiste weiter nach Königsberg.

Königsberger Universitätsfeier.

Mit welchen Gefühlen mochte Nicolai die Vaterstadt wieder begrüßen, die er einst unter so traurigen Verhältnissen, vor dem Vater flüchtend, verlassen hatte. Das waren noch die alten Straßen mit den Wolmen vor den Häusern, unter den Brücken weg fuhren wie sonst die Wittinnen der Flösser; wieder stand er vor Hans von Sagan, dem Königsberger Tell, und der Jappert streckte nach wie vor bei jedem Schlage der Turmuhr die Zunge hervor. Da im Löbenicht wohnten noch immer die einst berühmten und reichen Mälzenbräuer, aus deren Kreise der berufenste Nachfolger Nicolais, der fein-

sinnige Hermann Goetz, damals vier Jahre alt, hervorging, der ebenfalls mit seiner Shakespeare-Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", in die Unsterblichkeit eingehen sollte, nach einem kurzen und schweren Erdenleben, gleich Nicolai. Wie mochte in der Siebenhügelstadt am Pregel mit dem Tragheimer Tor als Porta del Popolo ihm Rom wieder in Erinnerung kommen, welche Gedanken mochte die Insel Venedig in ihm erwecken! Wie inhaltreich erschienen ihm heut die Namen Kant, Hoffmann, Hippel, Hamann, Simon Dach und anderer berühmter Königsberger. Und jetzt zählte auch er zu denen, die seine Vaterstadt mit Stolz die Seinen nannte.

Das erste, was er von dort berichtet als das, was ihn am meisten freute, war das Wiedersehn mit seiner „lieben, guten einstigen Pflegemutter Haesen", die er als Witwe, mit ihrem Bruder zusammenlebend, in ruhigen, sorgenfreien Verhältnissen fand. Eine getrocknete Blume, sorgfältig in Papier gehüllt mit der Aufschrift: Von Mutter Haesen, August 1844, hat sich bis heut erhalten. Bei seiner Tante Jeanette Kiepke und seiner Kusine Marie, der Frau des Dr. Michaelis, lebte und wohnte er während der vier Wochen seines Aufenthalts, fand sich aber durch die spießbürgerliche und kleinstädtische Gesinnung der Verwandten unangenehm berührt. Wohler fühlte er sich bei Onkel Ehrenfried und seiner Frau, die er in Wehlau besuchte. Mit heiterer Feierlichkeit gab er auch seinem Jugendfreunde Gustav Dinter, jetzt Dozent an der Universität, den von ihm damals entliehenen Taler wieder zurück, mit dem er einst in die Welt gegangen war.

Das Jubelfest der Alma mater begann mit der Hundertjahrfeier eines ihrer berühmtesten Söhne, Johann Gottfried Herders, der am 25. August 1744 in Mohrungen das Licht der Welt erblickt hatte und 1762—64 an der Albertina die Kollegien Kants und Hamanns hörte.

Eine öffentliche Sitzung der Kgl. Deutschen Gesellschaft im großen Akademischen Hörsaale am Sonntag den 25. August leitete die Feier ein. Am nächsten Tage folgte ein großes Konzert im Borckschen Garten, bei dem zwischen den Instrumentalstücken Gesänge der Studierenden erklangen. Der 27. Aug. vereinigte die ehemaligen Studierenden in der Deutschen Ressource, und am Nachmittag fand ein von Nicolai veranstaltetes Konzert statt, dessen Vorgeschichte zu charakteristisch ist, als daß sie übergangen werden könnte.

Auf die Nachricht hin, daß Nicolai an der Universitätsfeier teilnehmen werde, hatte das Theaterkomitee beschlossen, eine Aufführung des „Templario“ im Stadttheater — an dem vor 7 Jahren Richard Wagner als Kapellmeister gewirkt hatte — zu veranstalten. Schließlich wurde aber die Vorstellung unmöglich, und man drang in Nicolai, wenigstens einige Teile der Oper in einem Konzert am Klavier vorzuführen. Ein wohlmeinender Anonymus, der in der Zeitung ankündigte, daß Nicolai dem allgemeinen Wunsche nachkommen werde, forderte zu zahlreichem Besuche auf, indem er in freundlichster aber ungeschickter Weise an die großen Reisekosten erinnerte und Zweifel ausdrückte, daß Nicolai diese aus eigenen Mitteln bestreiten könne bei den großen Anforderungen, die seine Familie an ihn mache und bei seiner bekannten Milde und Lust, andere zu unterstützen. Nicolai, auf das Empfindlichste berührt, sagte sogleich in öffentlicher Anzeige das Konzert ab. Erst nachdem eine Entschuldigung des „durch unrichtige Angaben“ getäuschten Einsenders, eine nochmalige Aufforderung zur Abhaltung des Konzerts vonseiten des damaligen Kritikers Ferd. Raabe und ein überschwengliches Huldigungsgedicht eines zweiten Ungenannten in der Hartungschen Zeitung erschienen war, erklärte sich Nicolai, um nicht den „Schein übergroßer Empfindlichkeit“ auf sich zu laden, bereit, das Konzert stattfinden zu lassen. So ging es denn am 27. Aug. um 5 Uhr im Saale des Kneiphöfschen Junkerhofes vonstatten unter Mitwirkung der ersten Sänger des Stadttheaters, Frl. Haller, Herren Grünbaum und Boschi, ferner des Frl. Giere, der Musikdirektoren Damcke und Gervais und des Gesangvereins des letzteren, Herrn Altmann u. a. m. Der Improvisator Volkert gab rezitierend die zum Verständnis nötigen Einleitungen und improvisierte dann ein Gedicht über das aufgegebene Thema „Die Rückkehr des Künstlers in sein Vaterland“ mit Beziehung auf den gefeierten Komponisten, der seinerseits durch die sorgfältige Leitung wie „seine zur höchsten Meisterschaft gediehene Kunst des Akkompagnierens“ hervorleuchtete.

Die Wirkung war eine so tiefgehende, daß man beschloß, im nächsten Winter einen ganzen Zyklus solcher Opernkonzerte zu veranstalten, der wirklich mit „Titus“ begonnen wurde und am 29. November auch eine Wiederholung des Finale aus dem „Templario“ durch den Gervaisschen Gesangverein brachte.

In Fortsetzung der akademischen Festlichkeiten fand am 29. August in der Domkirche eine kirchliche Feier statt, bei der nach dem Gemeindegesang unter Nicolais Leitung seine kirchliche Fest-Ouverture über „Ein feste Burg ist unser Gott" zur Aufführung kam. Außerdem wurde vom dortigen Musikdirektor Saemann eine Liturgie mit anschließendem Salvum fac regem sowie eine vom Diakonus Heinel gedichtete Kantate, über die sich Nicolai lobend ausspricht, gesungen. Der König, der sich bei Besichtigung der Dammbrüche in den Elbinger Niederungen ein Unwohlsein zugezogen hatte, mußte der Feier fernbleiben. Am nächsten Tage aber bei dem Festmahl im Borckschen Garten, zu dem auch Nicolai als einziger Musiker hinzugezogen war, konnte er dem Könige den Vorschlag machen, die Ouverture am 2. September gelegentlich der Oratorien-Aufführung, die zum Besten der durch die Wassersnot Verunglückten von der Musikalischen Akademie veranstaltet wurde, nochmals aufzuführen, was auch angenommen wurde.

Am Morgen des 30. August hatte ein großer Festzug von der Universität nach dem Dom, die Aufführung einer von Aug. Hagen gedichteten und von Saemann komponierten Kantate und eines Te Deum des Danziger Organisten Granzin stattgefunden, über das Nicolai nichts Gutes zu sagen weiß.

Die feierliche Grundsteinlegung des neuen Universitätsgebäudes (nach Stülers Plänen 1865 vollendet) füllte den letzten Augusttag aus und schloß mit einem Ball im Moskowitersaal des Königl. Schlosses. Der 1. Sept. brachte eine Pregelfahrt nach Schloß Holstein und einen Kommers im Borckschen Garten, und am nächsten Tage folgte in Anwesenheit des Königs im Dom die Aufführung von Händels „Israel in Egypten", dirigiert von Ernst Sobolewski. Vorher ging nochmals Nicolais Fest-Ouverture und ebenfalls unter seiner Leitung, gesungen von Mitgliedern der Akademie, ein achtstimmiger Solosang, den Mendelssohn als Beglückwünschung zur Errettung beim Attentat auf die Worte „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir" komponiert und dem König geschickt hatte. Das schöne Doppelquartett ist dann in den „Elias" übergegangen. Nicolai empfing das Manuskript durch den Kabinettsrat Uhden mit dem Auftrag, die Komposition womöglich noch in Königsberg aufzuführen, wie es denn auch geschah zum großen Ärger des Direktors der Akademie, des

schon genannten Sobolewski, denn wie leicht zu begreifen, war den ortseingesessenen Musikern die Mitwirkung des auswärtigen und stark bevorzugten Nicolai ein Dorn im Auge.

Zeichnete ihn doch der König persönlich sehr aus und äußerte auch zu seiner Umgebung, daß er Nicolai nach Berlin zu ziehen beabsichtige. Am 3. September kehrte der König nach Berlin zurück, und Tags darauf reiste auch Nicolai ab, von der Stadt noch durch ein schmeichelhaftes Dankschreiben und einen silbernen Taktstock geehrt, seinen Freunden sich durch ein „Abschieds-Kompliment" in der Zeitung empfehlend. Er hatte schöne Eindrücke empfangen, und manche Hoffnung für die Zukunft war neu belebt worden. Die Jubeltage blieben eine dauernde frohe Erinnerung für ihn. In sein Tagebuch schrieb er: „Bei den Festen ging es lustig, auch heftig und ernsthaft zu, wie es bei einer Universitäts-Festlichkeit geschehen mußte. Manche freie Rede fiel und zündete. Der Minister Dr. Eichhorn war auch dort — er hat nicht sehr gefallen. Wer sich am meisten auszeichnete, war der zeitige Universitäts-Prorektor Dr. Burdach". Das kurze Wort über Eichhorn erinnert daran, daß schon bald nach der Universitätsfeier, Anfang 1846, gerade in Königsberg durch den Divisionspfarrer Rupp die erste Freie Gemeinde gegründet wurde und der unbeliebte Kultusminister unmittelbar nach dem Ausbruch der achtundvierziger Revolution zurücktreten mußte, worauf Graf Schwerin, der Gatte von Hildegard Schleiermacher, sein Nachfolger wurde.

Auf demselben Wege, wie er gekommen, reiste Nicolai schnell zurück. Nur in Leipzig nahm er einen Tag Aufenthalt, wo er einer Probe von Dorns „Schöffe von Paris" („eine gute, aber eben nicht sehr talentverratende Komposition") beiwohnt und mit seinen Verlegern wegen Herausgabe des Klavierauszuges zur „Heimkehr" verhandelt.

Am 12. Sept. 1844 traf Nicolai wieder in Wien ein und übernahm seine Amtsgeschäfte. Durch den Prorektor Burdach erhielt er nachträglich vonseiten der Königsberger Universität eine goldene Dose und zwei Denkmünzen mit einem ehrenvollen Anschreiben. Aber auch Früchte anderer Art zeitigte der dortige Aufenthalt. Zunächst wurden ihm bei der Gagezahlung für verspätetes Eintreffen 60 Gulden abgezogen. Dann schrieb Onkel Ehrenfried um Geld, und ein Hauptmann A., den er seit Kindesbeinen nicht gesehen, und der sich auch

Onkel nannte, wollte zum Weihnachtsfest „nur“ einige hundert Taler haben. „Daß doch alle Verwandten von mir haben möchten — und alle glauben, daß ich enorme Einkünfte habe, es ist zum Lachen!“

Im Oktober kam vom Grafen Redern im Auftrage des Königs die Anfrage, ob Nicolai die Stellung als Domkapellmeister annehmen wolle, da Mendelssohn nicht in Berlin bleiben werde. Nicolai antwortete zustimmend, wollte aber nicht nur als Dom- sondern auch als Theaterkapellmeister angestellt sein. Dies wurde bewilligt und er erhielt einen zweijährigen Vertrag mit 2000 Taler Jahresgehalt. Aber dennoch unterzeichnete Nicolai nicht, da er die Stellung eines ersten Kapellmeisters in Berlin, neben Meyerbeer als General-Musikdirektor und Henning und Taubert, die schon längere Zeit an der Oper wirkten, nicht einnehmen konnte wie in Wien, wo er außerdem das Vorrecht hatte, alle klassischen, namentlich die Mozartschen Werke, zu dirigieren. Dazu kam, daß der Berliner Vertrag auch nicht lebenslänglich, sondern nur auf 2 Jahre lautete. Graf Kolowrat und Graf Sedlnitzky, die Nicolais Bleiben wünschten, nötigten schließlich Balochino, ihm einen Vertrag mit den gleichen Bedingungen zu gewähren. So erhielt Nicolai 400 Gulden Zulage und schloß bis 1. April 1847 aufs neue in Wien ab, obgleich er damit die Gunst des Berliner Hofes vielleicht zu verscherzen sich bewußt war.

Nicht zum wenigsten fesselte ihn an Wien seine Schöpfung, die Philharmonischen Konzerte, deren jedes ihm neue Ruhmeskränze eintrug.

Das 7. Philharmonische Konzert am 27. Oktober 1844 brachte Mozarts Es-dur-Symphonie; die Arie der Iphigenia in Tauris von Gluck, gesungen von Klara Stöckl-Heinefetter; Arie aus Spohrs „Das befreite Deutschland“, gesungen von dem stimmgewaltigen Josef Draxler; die vollständige Musik zu „Egmont“ mit dem von Mosengeil und Grillparzer gedichteten verbindenden Text, gesprochen vom Altmeister Heinrich Anschütz, die Lieder gesungen von der Hasselt-Barth.

„Die Kunst ist jetzt wieder sehr meine Geliebte! Ich komponiere eine Messe mit Benutzung jener Posener Jünglingsgedanken, die nicht zu verwerfen, aber mir jetzt wie ungesalzener Teig vorkommen“, schreibt Nicolai zu Ende des Jahres dem Vater, und so sehen wir ihn endlich wieder zum

Schaffen zurückkehren, das sich jetzt, wohl mit Rücksicht auf die schwebenden Verhandlungen mit Berlin wieder der geistlichen Musik zuwendet.

Noch ehe die gegen Ende 1844 vollendete Messe vor die Öffentlichkeit gebracht wurde, hatte Nicolai zwei kleinere Kompositionen geschaffen, den Männerchor „Deutscher Hochgesang" („Stimmt an mit hellem, hohem Klang", C-dur, 4/4, Text von Matthias Claudius), den er dem jungen Wiener Männergesangverein schickt, und den 3. Psalm „Herr, wie sind meiner Feinde so viel" für eine Alt- oder Baßstimme mit Orchesterbegleitung. Während der Hochgesang weder gesungen noch gedruckt wurde, erschien der Psalm im 3. Spirituel-Konzert am 20. Febr. 1845 auf dem Programm. Die Komposition, in der — wie die Musikzeitung schreibt — sich Nicolai wiederum als der gewandte, mit Geist und Form der altitalienischen und Händelschen Schule innig vertraute Tondichter zeigt, wird gelobt.

„Die drei Grundgedanken, auf die das Ganze aufgebaut ist, machen sich durch eine edle, würdige Haltung zum Vorteil bemerkbar, und jedes dieser Einzelmomente offenbart ein in sich abgeschlossenes Leben, einen durch die Worte bedingten Charakter."

Die Ausführung durch die Sängerin Betty Bury wird dagegen stark getadelt, während die „untergeordnete Orchesterpartie" als befriedigend gespielt bezeichnet wird. Auch dies Werk blieb damals ungedruckt und ist erst jetzt im Klavierauszug von Oskar Wermann bei C. Klemm erschienen.

Veröffentlicht wurden um diese Zeit wohl die sechs Lieder und Gesänge für tiefe Stimme, die ohne Opuszahl in Berlin erschienen. 1. Ein entmutigter Liebhaber „Ich weiß ein Mägdelein", F-moll, 4/4, Andtino 2. Christiane. „Ein Sternlein stand am Himmel", Text von Claudius, G-dur, 6/8, Andante, im Volkston; übrigens ein musikalisches Kuriosum, da die Melodie durchweg sich in Sekundenschritten bewegt. 3. „Wär' ich ein muntres Vöglein", D-dur, 6/8, Vivace. 4. Das humoristische Trinkerlied „O hätt' ich von dem Storche", G-moll, 2/4, Alltto. 5. Der Liebestrunkene „Mich liebt ein Mädchen", Es-dur, 9/8, Allo. amoroso. 6. Der Weihnachtsmann, „Kommt Kinder alle", ein allerliebstes Kinderliedchen, von einem Knecht Ruprecht zu singen, B-dur, 2/4, Alltto. Ferner erschien in Wien eine Romanze von Bellini, die von Nicolai für Klavier- und Cellobegleitung arrangiert und

von der Sängerin Frl. Bury und dem Cellisten Hartinger in einem Konzert der Pianistin Sophie Bohrer vorgetragen wurde.

Im Februar 1845 war Nicolai schwer erkrankt an einem rheumatischen Kopffieber, das ihn „unendlich viel Zeit, Geld und Schmerzen" kostete. Er ließ sich homöopathisch von Dr. Löwe behandeln. „Erst Ende März genas ich allmählig und hatte den Schmerz erleben müssen, das 8. Philharmonische Konzert (30. März 1845), von meinem undankbaren Orchester-Personale ohne mich unter des Orchesterdirektor Hellmesbergers Leitung gegeben zu sehen. Ich wollte mich dem zwar widersetzen, indes krank und vom Bette aus ging das schwer; auch war das Orchester erbittert, daß die Journale mir, dem Direktor, wegen der Vorzüglichkeit der Philharmonischen Konzerte immer ausschließlich Weihrauch gestreut hatten, und es wollte beweisen, daß sie, die Mitglieder, diese Konzerte eben so gut ohne mich geben könnten."

In der Musikzeitung erließ Nicolai folgende Ankündigung:

Um unrichtigen Auslegungen und Missdeutungen vorzubeugen, erkläre ich, dass die Direktion des philharmonischen Konzerts am 30. d. Mts. wegen der grossen damit verbundenen Anstrengungen in Rücksicht auf meine noch nicht völlig wiedergewonnene Gesundheit von mir abgelehnt worden ist.

Otto Nicolai
Gründer der philharmonischen Konzerte.

Daß Nicolai schon um der Geldverluste willen, die durch das Kranksein ihm erwuchsen, nicht leichten Herzens oder wegen „angeblicher" Erkrankung, wie es in der Festschrift der Philharmoniker vom Jahre 1885 heißt, das Konzert absagte, geht aus allem klar hervor. Die Spannung war aber einmal da, und das Gewitter mußte sich austoben. Das Orchester wollte in der Tat zeigen, daß es auch unabhängig von Nicolai das Gleiche leisten könne, und nahm sich diesmal noch ganz besonders zusammen. Die Cellisten hielten für sich Extraproben zur Coriolan-Ouverture, so daß diese wie auch die Ouverture zur schönen Melusine und ein Teil des Quintetts aus Cosi fan tutte zur Wiederholung verlangt wurden. (Außerdem brachte das Programm eine Arie mit zwei obligaten Bassethörnern von Mozart, gesungen von der Stöckl-Heinefetter, und Beethovens 8. Symphonie.) Nicolai war, nach der Festschrift, trotz der Krankmeldung im Konzert anwesend und hatte seinen Platz in auffallender Weise gerade

gegenüber dem Orchester auf der Gallerie genommen. Hatte er eine Provokation damit beabsichtigt, was aber wohl kaum mit Sicherheit zu behaupten ist, so war die Absicht jedenfalls mißlungen, denn alles klappte vorzüglich, und das Publikum zeichnete Orchester und Dirigenten in gewohnter Weise aus.

Nach diesem kleinen Kriegsspiel schlossen die Parteien erfreulicher Weise Frieden, und die nächsten Konzerte fanden wieder unter Nicolais Leitung statt.

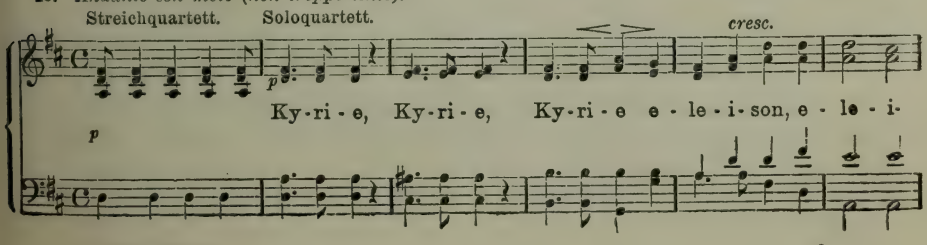
Um die Verbreitung seiner „Heimkehr" zu fördern, hatte Nicolai den Klavierauszug der Oper angefertigt und an das Verlagshaus Diabelli in Wien (Dr. Spina) verkauft. Der belgische Gesandte Baron O'Sullivan de Grass vermittelte in Brüssel, daß König Leopold I. die Widmung des Klavierauszuges annahm, und hatte Nicolai dafür die Verleihung des Leopold-Ordens zugesagt. Dieser sandte ein Prachtexemplar des Auszugs und eine Abschrift der Partitur nach Brüssel, bekam aber weder den Orden noch jemals irgend eine Antwort. Und auch nach dem Druck fand die „Heimkehr" nicht den Weg auf die Bühnen, Berlin ausgenommen, so daß Nicolai an dieser Schöpfung abermals empfindliche Enttäuschungen zu erleben hatte.

Am 27. April 1845 wurde Nicolais Messe in D-dur[18]) aus dem Jahre 1832 in der neuen Bearbeitung unter Leitung des Kapellmeister Ignaz Assmayer in der k. k. Hofkapelle zur Aufführung gebracht. („Ich hatte die Instrumentierung durchaus geändert und mehrere Stücke ganz neu komponiert.") Sie fand Anerkennung und wurde später auch wiederholt; das Honorar dafür betrug 100 Gulden.

Das Werk erscheint in der handschriftlichen Partitur, die sich im Besitz der Salzburger Dom-Bibliothek befindet, in folgender Gestalt:

Demütig flüsternd, wie in tiefer Zerknirschung, beginnt das Soloquartett, nur von den Streichern harmonisch unterstützt, den Bittgesang

13. *Andante con moto (non troppo lento).*

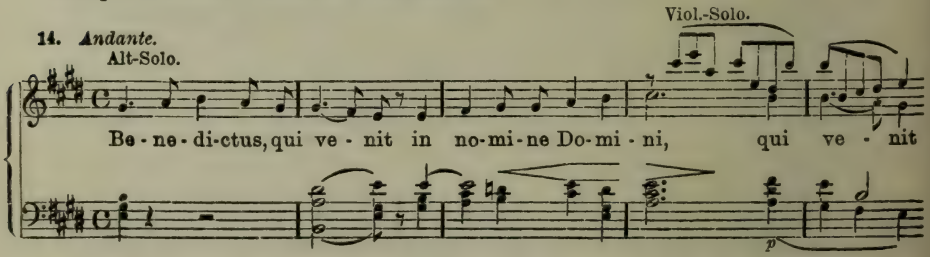


den nach fünf Takten der Chor in höherer Lage und Tonstärke, wie zum Himmel aufschreiend, übernimmt. Nachdem das Soloquartett wiederum den Chor abgelöst hat, tritt letzterer mit dem „Christe eleison" abermals kräftig ein, in dem die einzelnen Stimmen kanonisch einsetzen, wozu im Streichquartett eine ebenfalls kanonisch durchgeführte Achtelfigur sich selbständig bewegt, bis wieder die anfängliche Synkopenbewegung bei der Rückkehr ins Hauptthema des Kyrie eintritt. Das „Christe" erscheint nun statt wie vorher in H-, diesmal in D-moll, und nach kräftiger Steigerung und überleitenden Akkorden der Holzbläser erklingt wieder in der anfänglichen Stimmung ein melodischer Pianosatz, den wir vorher in H-moll vernommen haben, diesmal in D-dur. Er läuft in eine schöne Coda aus, die am Schlusse des ganzen Werkes wiederkehrt. Im Tonsatz überwiegt der einfache Choralcharakter, auch das Orchester — nur 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner ausser dem Streichquartett verwendend — spricht eine äusserst schlichte Sprache, aber diese Einfachheit wirkt höchst eindrucksvoll. Mehr äusserlich bewegt, als voll inneren Schwunges erscheint das Gloria, das unter Hinzuziehung von Trompeten und Pauken glänzend und machtvoll einsetzt.

Kräftig und glaubensfreudig erschallt unter Führung des Tenors das Credo, lebhafter noch gestaltet, als man es zumeist findet, durch Gänge in Achtelbewegung zwischen den Bässen und Geigen. Das Thema des als Fuge gearbeiteten „et vitam" finden wir übrigens notengetreu auch in Lortzings Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" aus dem Jahre 1828 („Geduldet hat des Höchsten Sohn").

Machtvoll setzt das „Sanctus" in vollen Akkorden ein, unterbrochen von der die ersten zwölf Takte dominierenden, charakteristischen Orchesterfigur. Dann folgt das wieder zu einer Fughetta verarbeitete „Osanna" in gleicher Bewegung, dessen allzubewegliches Sechzehntelthema nur etwas kleinlich für das Lob des Höchsten erscheint.

Das Benedictus hebt mit einem schmelzenden Duett der beiden Hörner an, worauf im 6. Takt ein zartes Violinsolo einsetzt, das den ganzen Satz schmeichelnd begleitet. Vom Solo-Alt wird die Hornmelodie dann aufgenommen und von den anderen Solostimmen in den entsprechenden Tonarten beantwortet.



Ein „Agnus Dei" von rührendem Reiz krönt als hervorragendste Nummer das ganze Werk. Am Schlusse nehmen beide Chöre bald gemeinsam, bald abwechselnd auf die gleichen Textworte den Schluss des Kyrie auf und führen damit das Werk in ergreifender Weise zu Ende.

Im Charakter und Stimmungsgehalt erinnert Nicolais Messe an die kleineren Messen des jugendlichen Franz Schubert.

Und was ein Wiener Kritiker über das „Kyrie" sagte, kann im allgemeinen für dies ganze Werk gelten: „Nicolai singt und betet hier aus der Tiefe seines religiösen Gemütes zum Urgeist und regt durch seine weihevollen Klänge jede gläubige, fühlende Menschenseele zur Andacht an."

Seinen Urlaub im Monat Juli, für den er nach dem neuen Vertrage auch sein Gehalt von 200 Gl. fortbezog, benutzte Nicolai diesmal zu einer Reise nach Temesvar, um Julie K., die einen Offizier von K. geheiratet hatte und zur griechisch-katholischen Kirche übergetreten war, wiederzusehen. Das Incognito, in dem er dort leben wollte, nahm aber ein schnelles Ende, da der dortige Kapellmeister Lömmer seine Anwesenheit erfuhr und dieser wie auch andere Musiker der Umgegend, die Militärkapellmeister Sawerthal und Marsak (aus Peterwardein), ihm Besuche machten. So reiste er nach acht Tagen in die Herkules-Bäder von Mehadia, wo er bis Ende des Monats blieb, dann fuhr er von Orsova aus mit dem Dampfschiff stromaufwärts auf der Donau nach Wien zurück. Die beschwerliche und durch Mückenplage fast unerträgliche Fahrt währte volle 8 Tage und Nächte. In Gesellschaft des Baron Campe, eines reichen, Nicolai befreundeten Kunst-Habitués aus Hannover, der in Wien lebte und durch sein glänzendes Auftreten die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, machte Nicolai von Semlin aus einen Abstecher in das damals noch türkische Belgrad, und beide besuchten den dort residierenden Pascha, der die Fremden gastlich bei schwarzem Kaffee empfing und sie „aus den langen türkischen Pfeifen" rauchen ließ.

Am letzten Juli in Wien wieder eingetroffen, hatte Nicolai den Kapperschen Operntext „Die glücklichen Bettler" erhalten und unbrauchbar gefunden. So stand er wieder ohne Buch da und konnte die vertraglich bedungene neue deutsche Oper in diesem Jahre nicht liefern. Mit Zustimmung des Grafen Sedlnitzky, wenn auch gegen Balochinos Willen, wurde Nicolai gestattet, für dies Jahr eine Neubearbeitung des „Templario" und fürs nächste die neue Oper zu bringen. Der Text des Templer war bereits im Vorjahre von Kapper neu übersetzt worden, Nicolai komponierte vieles neu, namentlich für Vilfredo, änderte im Ganzen und in Einzelheiten, besonders auch

in der Instrumentation, und übergab dann dem Theater das Werk, für das er das festgesetzte Honorar von 300 Gulden bezog. Ehe aber die Oper in Szene ging, veranstaltete Nicolai noch ein eigenes Konzert, das am 30. Nov. 1845 wieder im Redoutensaale stattfand.

Das Programm lautete:

1. Ein Teil eines doppelchörigen zehnstimmigen Psalms mit einem achtstimmigen Solosatze, für bloße Singstimmen ohne Begleitung (Kirchenstil), vorgetragen von einem Vereine ausgezeichneter Künstler und Dilettanten.

2. Große Symphonie (in 4 Sätzen, D-dur) vorgetragen von dem Orchesterpersonale des k. k. Hofoperntheaters, unter Anführung des Herrn Prof. G. Hellmesberger.

3. Die Thräne, Gedicht von Castelli, vorgetragen von Herrn Jos. Staudigl, k. k. Hofkapellsänger und Oberregisseur des k. k. priv. Theaters an der Wien.

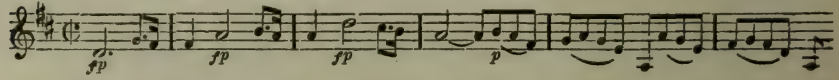
4. Herbstlied, Gedicht von L. Tieck, vorgetragen von Herrn de Marchion, Sänger am k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt.

5. Arie aus der Oper „Odoardo e Gildippe", gesungen von Mad. Albertazzi, erste Sängerin der italienischen Oper zu London.

6. Zwei große Märsche, komponiert von Lud. van Beethoven (aus den vierhändigen Märschen für das Klavier, op. 45) für großes Orchester gesetzt vom Konzertgeber.

Von der Cavatina alla polacca aus „Odoardo e Gildippe" (No. 5) mußte ein Teil wiederholt werden, auch die geschmackvolle Instrumentation der Beethovenschen Märsche (Es-dur und D-dur) wird gelobt und dankbar begrüßt. Die erste Nummer des Programms ist der aus Rom stammende 54. Psalm. No. 2 die 1835 in Rom komponierte und 1838 in Wien schon einmal aufgeführte D-dur-Symphonie[19]) in neuer Bearbeitung.

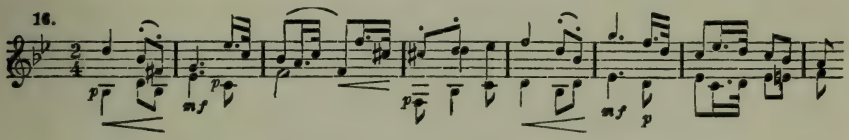
Der erste Satz wird durch ein Andante, D-moll, $^3/_4$, eingeleitet. Ein trotzig emporstrebendes Motiv in den Bässen zur Triolenbegleitung des übrigen Orchesters nimmt dann das Thema des Allegro voraus, das mit dem 53. Takt in D-dur einsetzt.



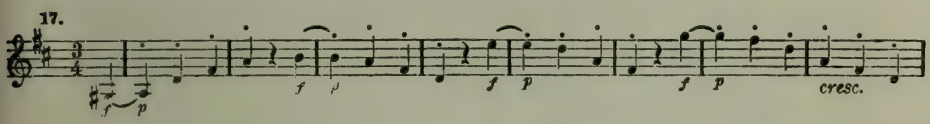
Sehr reizvoll ist der Seitensatz in A-dur, der ein in breitem Bogen geschwungenes, an die verschiedenen Soloinstrumente verteiltes Ge-

sangsthema bringt. Nach der Wiederholung des ersten Teils leiten Bass-Synkopen in den Durchführungssatz, der in dem entlegenen Es-moll einsetzt und das vorherige Themenmaterial in interessanter Weise — namentlich im Hinblick auf die Harmonik — verarbeitet.

Das Adagio beginnt mit einem gesangreichen Thema in B-dur

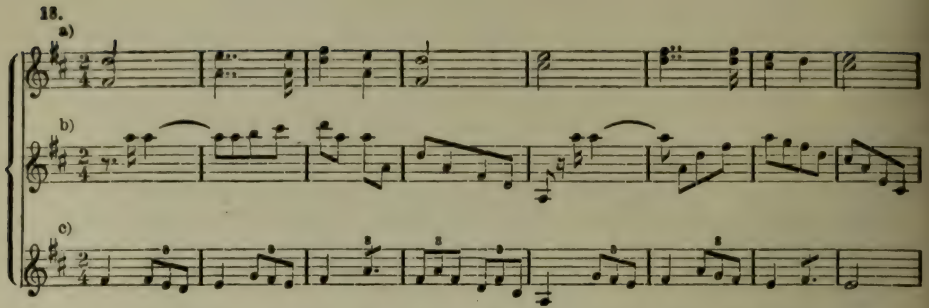


dem wieder ein trotzig sich aufbäumender Seitensatz in G-moll gegenübergestellt ist. Die Kombination beider Themen führt dann zu einem wilden Kampf, in dem der Komponist harmonische Härten mit offenbarer Freude verwendet und, wenn er auch die Posaunen in den beiden Mittelsätzen schweigen lässt, einen überaus kräftigen und vollen Orchesterklang erzielt. Im Scherzo führen zunächst die Bässe eine Zeitlang allein das Wort. Nach 19 Takten endlich reisst sich das Thema los, das bei den Streichern im Einklang erscheint und dem trotzigen Willen einen kräftig-humorvollen Ausdruck gibt:



Die symmetrische Umkehrung des Themas zu Anfang des zweiten Teils nimmt sich aus, als wenn eine durch die Bässe vertretene Partei brummend der andern droht, worauf diese, durch die Violinen vertreten, spottend die Drohung verlacht, und siegesgewiss klingt dann ein jubelndes Zweivierteltakt-Sätzchen von 16 Takten in den Dreivierteltakt hinein. Das Trio mit seinen kanonischen Einsätzen treibt weiter das lustige Spiel. Im zweiten Teil erscheint ein neues, aufwärtsstrebendes Tonleitermotiv zierlich in der Oboe, das von den Geigen leicht scherzend beantwortet wird und das bei der Wiederholung die Bässe durch die chromatisch abwärtsführende Tonleiter, pizzicato, kontrapunktieren. Bei der Repetition des Ganzen tauschen beide ihre Rollen, die Bässe übernehmen die Melodie, die Violinen den chromatischen Abstieg, diesmal aber in gehaltenen Noten vom d^2 abwärts. Der jubelnde Zweivierteltakt erscheint wieder, und dynamisch und rhythmisch fortwährend gesteigert, eilt der Satz über ein mehrtaktiges Pauken-Solo hinweg im Più presto mit der zweiten Hälfte des Hauptmotivs dem Schlusse zu.

Das Finale stellt einen grossen Kanon dar, dessen zahlreiche Themen nacheinander eintreten und sich kunstreich verknüpfen, so dass fast immer zwei und drei gleichzeitig erklingen. Als cantus firmus erklingt dann durch den ganzen Satz ein marschartiges Thema (a), das durch verschiedene Instrumentalgruppen (b u. c) kontrapunktiert wird.



Dazwischen schiebt sich noch ein zärtliches Duettchen zwischen Flöte und Klarinette, dessen Melodie nach 8 Takten die Geigen übernehmen und das von den Bässen taktweise in der Unterquinte imitiert wird. Mit all diesen Themen treibt der Komponist ein heiteres Spiel, indem er sie durcheinanderwirbelt in allen möglichen Gegenüberstellungen und Umkehrungen. Kurz vor dem Abschluss des Durchführungssatzes erscheinen noch einmal — wie in der Neunten von Beethoven — kurz anklingend die Hauptthemen aus den ersten drei Sätzen wie Rückerinnerungen an die Kämpfe und Leiden früherer Zeit, die nun vom Siegesjubel des cantus firmus — diesmal durch zwei andere Themen kontrapunktiert — übertönt werden.

Der durchaus romantischen ersten Symphonie Nicolais gegenüber möchte man die zweite nach Inhalt und Form mehr klassizistisch nennen, äußerlich und innerlich tritt das Beethovensche Vorbild noch deutlicher hervor, ohne indessen direkte Anlehnungen erkennen zu lassen. Am meisten von seinem Geiste hat das Scherzo empfangen, das denn auch der wirksamste der vier Sätze ist. Die Partitur und der noch im Nachlaß vorhanden gewesene Klavierauszug zu vier Händen sind verschwunden. Nur die Orchesterstimmen haben sich in der Bibliothek des Leipziger Gewandhauses erhalten und seit der Auffindung 1908 die erfolgreiche Wiederaufführung des Werkes in einer größeren Reihe von Städten ermöglicht, dank dem Entgegenkommen der Direktion. Die Wiener Kritik von damals wollte eigentlich nur Nicolais geschickte und geistvolle Arbeit gelten lassen, sprach aber den Ideen die Neuheit und Lebensfrische ab. Er selbst notiert über die Symphonie:

„Sie erhielt Beifall, ohne Sensation zu machen. Ich werde sie erst noch in anderen Städten geben, bevor ich sie öffentlich erscheinen lasse, um mein Urteil darüber fester zu stellen und auch das Urteil anderen Publikums zu erfahren, als bloss des Wiener, welches gegen mich als Komponist, glaube ich, niemals ganz gerecht gewesen."

In schönster Harmonie waren dann auch im 9. Philharmonischen Konzert am 14. Dezember Orchester und

Dirigent wieder vereint tätig. Das Programm brachte Haydns D-dur-Symphonie No. 10, Glucks Arie aus „Iphigenie auf Tauris", gesungen von Joseph Erl, Mendelssohns Ouverture zur „Schönen Melusine", Webers Ozean-Arie aus „Oberon", gesungen von der Hasselt-Barth, und Beethovens B-dur-Symphonie. Dr. Schmidt schrieb danach prophetisch:

„Die Philharmonischen Konzerte machen in der Musikgeschichte Österreichs eine wichtige Epoche, ihr Andenken aber wird noch fortleben, wenn die Zeit des modernen Virtuosentums längst verschollen sein wird."

Wenige Tage später verkündete der Theaterzettel:

K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore.
Sonnabend, den 20. December 1845.
Zum ersten Male:

Der Tempelritter.

Große romantische Oper in drei Akten.
Nach dem Italienischen „il templario" des G. M. Marini für die deutsche Bühne von Siegfried Kapper.
Musik (neue Bearbeitung für dieses K. K. Hofoperntheater) von Otto Nicolai,
erstem Kapellmeister des K. K. Hofoperntheaters.
Die neuen Dekorationen sind von den Herren Brioski, Millitz und Schlögl, K. K. Hoftheater-Mahlern.

Personen:

Cedric, der Sachse	Hr. Formes.
Wilfried von Ivanhoe, dessen Sohn	Hr. Erl.
Rovena, Mündel Cedric's und Wilfried's Geliebte	Dlle. Hein.
Lucas von Beaumanoir, Großmeister der Templer	Hr. Hölzel d. ä.
Brian von Bois-Guilbert, Tempelritter	Hr. Leithner.
Isaac aus York, ein Israelite	Hr. Schiele.
Rebecca, seine Tochter	M. v. Hasselt-Barth.

Nicolai notiert, daß die Oper, die vor vier Jahren seinen Ruf in Wien begründet hatte, diesmal sehr wenig gefiel. Er schiebt das allerdings zum Teil den Sängern in die Schuhe.

„Erl war sehr schlecht, spielte hölzern und wurde ganz heiser, Diese Partie liegt ihm wieder zu hoch — in der Höhe muss er schreien können, und das geht hier nicht. Die Dlle Hein als Rovena war detestable. Die zweite Aufführung fand erst Wochen lang nachher statt. bei welcher ich die Rovena durch eine Dlle Liebhard, auch eine ganze Anfängerin, besetzen musste."

Er erkennt dann aber auch an, daß die Deutschen von ihm, dem Deutschen, nach der „Heimkehr" nun etwas besseres als die Übersetzung des „Templario" verlangten und darin recht hätten. Indes, klagt er, wo solle man Textbücher hernehmen in einem Lande wie dieses, wo erstens keine Dichter existierten, die von der richtigen Anfertigung solcher Arbeit auch nur einen leisen Begriff hätten, und wo vor allem — für neue Opern nichts getan und so gut wie nichts gezahlt werde.

„Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext 12 bis 20000 Francs, und Deutschland gibt für eine neue Oper, samt Inschluss des Buches entweder nichts, höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine neue Oper stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkompositeur zu sein!"

Nicolai studierte selbst mit rastlosem Fleiße Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Calderon und viele andere Dramatiker, entwarf und verwarf immer wieder neue Opernpläne ohne zum Ziele zu kommen. Auch Kapper war unermüdlich in Vorschlägen und erzählt, daß er schon bald nach der Aufführung der „Heimkehr" bei einer Don Juan-Vorstellung Nicolai einmal darauf aufmerksam gemacht habe, welch musikalischer Kern der Erscheinung Falstaffs innewohne. Nicolai habe nach einem längeren Besinnen lächelnd erwidert: „Sie haben recht, das ist etwas. Zu Shakespeare paßt aber nur wieder Mozart." Immer schien er vor der Größe der Aufgabe zurückzuscheuen.

Ein anderer junger Dichter, Jakob Hoffmeister aus Cassel, den Nicolai durch Franz Hauser kennen gelernt hatte, war ebenfalls bemüht, einen Stoff für ihn zu finden und erzählt, wie Nicolai eines Morgens ganz aufgeregt ihm entgegenkam. Er war nunmehr entschlossen, die „Lustigen Weiber" zur Oper zu gestalten, indem er meinte, in Wien wolle man nur muntere Sachen, und er fühle sich versucht, eine komische Oper zu schreiben.

Nicolai notiert:

„Ich machte mir mit vieler Überlegung und wohl zweckmässig den Plan zu dieser Oper. Hoffmeister versifizierte, meiner Idee folgend, die erste Nummer, die nach meinem ersten Entwurf ein Frauenterzett war, und ich begann demnach im Dezember 1845 die Kompositon mit grosser Lust und Liebe. Hoffmeister verliess indes bald darauf Wien, nachdem er nur die ersten beiden Nummern gedichtet."

Somit unterblieb die Fortsetzung der Komposition, umsomehr, als Nicolai in den nächsten Monaten durch Neueinstu-

dierungen, Konzertdirektionen, Soireen und Stundengeben an geistiger Sammlung für sein Werk verhindert wurde.

Als seine Schülerinnen nennt er Anna Wanda v. Grünwald aus Prag, die schon ein Jahr später als Achtzehnjährige starb, Mathilde Kaan v. Albest und Marie v. Bartal (der das Lied „Die Träne" gewidmet ist), beide aus Ungarn; ferner bei Erwähnung Pauline v. Stradiots sagt er, daß er die Tuczek, die Rosetti, die Goldberg, die Obermair (Rossi) ebenfalls zu seinen Schülerinnen rechnen könne, sie hätten sich aber nie als solche öffentlich genannt. Eine die Nicolai nicht erwähnt, die sich aber selbst als solche bekennt, ist Mathilde Marchesi, geb. Graumann, die bekannte Gesanglehrerin, die auch in ihren Lebenserinnerungen erzählt, Nicolai habe (1844) um ihre Hand angehalten, da sich der Verbindung jedoch große Schwierigkeiten entgegensetzten und sie auch ihre künstlerischen Pläne nicht aufgeben wollte, habe sie Wien verlassen. Bei der großen Offenheit und Ausführlichkeit, mit der Nicolai seine Herzensangelegenheiten den Tagebüchern und Briefen anvertraut hat, muß es ungemein befremden, daß er diesen Namen nicht nennt. Dagegen war es ihm nahegelegt im Jahre 1846 eine junge und hübsche Wienerin, Tochter eines verstorbenen Brauers und reich, zu heiraten. Ihre ungenügende Bildung und die Familienbeziehungen schreckten ihn jedoch ab, und er gab den Gedanken wieder auf.

Die Muse sollte bis an sein Lebensende das einzige weibliche Wesen bleiben, bei dem er volle Befriedigung fand, und dem er mit unwandelbarer Treue anhing. Ihr würdig zu dienen, verlieh er wieder dem 10. Philharmonischen Konzert am 29. März 1846 den Charakter einer Beethoven-Totenfeier. Ein Prolog von Bauernfeld, gesprochen von dem genial veranlagten, hochgefeierten, aber später im Elend verkommenen Heldenspieler Wilhelm Kunst eröffnete das Programm; ihm folgte die Ouverture zu „Egmont", der Liederkreis „An die entfernte Geliebte" gesungen von Jos. Erl, am Piano begleitet von Franz Liszt, und die A-dur-Symphonie. Ursprünglich sollte die Neunte den Schluß bilden, aber Hindernisse von seiten des Chors machten diesmal die Aufführung unmöglich.

Dafür bildete das Auftreten Liszts in der bescheidenen Rolle als Begleiter der Lieder eine andere Sensation. War doch der gefeierte Künstler nach siebenjähriger Abwesenheit

zum ersten Male wieder in der Kaiserstadt, die er wiederum mit einer Reihe von Konzerten in Entzücken versetzte. Nicolai knüpfte die alten Beziehungen wieder an, und es wurde ihm wohl nicht schwer, Liszt, der allein die Errichtung des nun bald zu enthüllenden ersten Beethoven-Denkmals in Bonn ermöglicht hatte, für diese Feier zu gewinnen.

Seinem Dank gab Nicolai dadurch Ausdruck, daß er Liszt sein op. 40, Drei Etuden für das Piano widmete.

No. 1. (As-dur, $^4/_4$) hat als Thema den Duettsatz „O du Geliebte" aus dem ersten Akt der „Heimkehr", das Nicolai in Lisztscher Manier als Klavieretude transskribiert hat. Bei der einen Kadenz ist auch ausdrücklich angegeben „doigté par M. Liszt". No. 2 (B-dur, $^4/_4$) ist eine Romanze, deren Melodie zum größten Teile durch chromatische Läufe der linken Hand kontrapunktiert wird. No. 3 (Des-dur $^2/_4$, Andantino graz.) ist jedenfalls dieselbe, die 4 Jahre früher als op. 28 im gleichen Verlage als Adieu à Liszt erschienen war.

Aber Nicolai lebt auch in Liszts Werken fort. Seine kirchliche Fest-Ouverture wurde von Liszt für Orgel oder Pedalflügel arrangiert und 1851 von ihm veröffentlicht. Eine Begegnung beider im Leben scheint nicht mehr stattgefunden zu haben, der herzliche Ton aber, mit dem Nicolai 1849 den „Freund und Meister" zur Aufführung der „Lustigen Weiber" einlädt, zeigt, wie harmonisch sich die Beziehungen bei dem Zusammenwirken im Zeichen Beethovens gestaltet hatten.[20])

In die Zeit der Vorbereitung des letzten Philharmonischen Konzerts, die jedesmal zwei bis drei Wochen Nicolais ganze Tätigkeit in Anspruch nahm und diesmal besonders schwierig gewesen war, fielen auch die Proben zu Donizettis „Maria di Rohan", mit der die italienische Oper am 1. April eröffnet wurde. Nicolai klagt, daß er oft wie zerschlagen war.

Die erste Aufführung der Oper „Der Rächer" seines Freundes und Landsmann Louis Schindelmeißer, des Stiefbruders von Heinrich Dorn, rief ihn am 4. April nach Pest ins Deutsche Theater.

„Dieses Tonwerk hat manches Gelungene, jedoch nichts Hervorstechendes und wird kein Glück machen."

Es war dies das Schicksal aller 7 Opern Schindelmeißers, der 1864 als Hofkapellmeister in Darmstadt starb. Nach drei Tagen kehrte Nicolai nach Wien zurück und begann sogleich wieder die Proben zu „Beatrice di Tenda". Am 20. April

leitete Nicolai ein großes Konzert zum Besten der unter dem Protektorat des Erzherzogs Franz Carl, des Kaisers Bruder, stehenden Blindenversorgungs-Anstalt, in dem er die Ouverturen zu „Egmont“ und zum „Sommernachtstraum“ dirigierte; das übrige Programm füllten zumeist Nummern aus italienischen Opern, darunter auch der „Templario“, von den Italienern gesungen.

Als ihn danach der Erzherzog in Audienz empfing, um ihm zu danken, sagte der Erzherzog unaufgefordert, er habe mit dem Kaiser über ihn gesprochen, und es könne nicht ausbleiben, daß Nicolai einmal die Stelle Donizettis, der bereits der tödlichen Geisteskrankheit verfallen war, erhalten werde, Das war es, was Nicolai immer erhofft hatte. Die Stellung, die einst Mozart bekleidet hatte und die nach Franz Krommers Tode lange unbesetzt geblieben war, bis man sie 1842 nach Aufführung der für Wien geschriebenen „Linda von Chamounix“ an Donizetti verlieh, war die einzige, für die es vielleicht nicht in Betracht kam, daß er Protestant war, obgleich die einflußreiche erste Kammerdame der Kaiserin Mad. Cibbini auch das bezweifelt hatte. Es war das für Nicolai eine Lebensfrage.

„Soll ich im Kärnterthor-Theater alle meine schönsten Jahre unter Ärger und Galle verbringen und es erleben, dass ich einst ohne irgend eine Versorgung verstossen und dem Elende preisgegeben werde? Hat mein Vorgänger Umlauf ein anderes Schicksal erlebt? Wankt nicht der greise Gyrowetz als ein lebendes Warnungsbeispiel für mich noch heute arm und verlassen in Wien umher? Auch diese Männer bekleideten einst und zwar mit grossen Ehren dieselbe Stellung, die ich nunmehr 6 Jahre lang eingenommen.“

Nicolai war nach der Unterredung mit dem Erzherzog natürlich voller Hoffnung auf Erfüllung seiner Wünsche und hätte daraufhin gern ohne Gehalt vorläufig bis zu Donizettis Ableben die Musik-Arrangements bei Hofe übernommen. Er wurde aber wieder einmal bitter enttäuscht. Bennois Randhartinger, der 10 Jahre Sekretär des Grafen Szechenyi gewesen, als Tenorist in die Hofkapelle eingetreten und 1844 Vizehofkapellmeister geworden war, funktionierte auch ferner als Akkompagnateur bei Hofe und wurde später der Nachfolger Aßmayers an der Hofkapelle. Für Nicolai fand sich keine Stellung, um ihn dauernd an Wien zu fesseln.

Vorläufig lebte er allerdings noch in dieser Hoffnung, und in froher Stimmung ging er nach Beendigung der Winter-

saison wieder an die Komposition der „Lustigen Weiber". Ein Brief an Hoffmeister in Cassel vom 3. Juni 1846 zeigt uns, welch bedeutsamer Anteil an der Ausarbeitung des Textbuches Nicolai selbst zufällt. Er schreibt:

„Als ich mich nun ordentlich an die Arbeit setzte, überzeugte ich mich bald, daß der von uns adoptierte Plan noch Mängel habe und bedeutender Verbesserungen fähig sei. Vor allem hatte er zu viele Personen, und jede Person, die erspart werden kann, ist ein Risiko weniger! Ferner kommen wir so unter vier Akten nicht aus, und ich habe jetzt nur drei. — Also ich habe einen neuen Plan des ganzen gemacht, den ich Ihnen jetzt mitteilen will. Frau Hurtig und Bardolph bleiben ganz weg. Das erstere ist der größte Gewinn, denn wir haben ohnehin noch drei Frauen, und die Charaktere der Hurtig und der Frau Fluth würden auch zu ähnlich.

Erster Akt. Nr. 1, Duett.

Hofraum zwischen den beiden Häusern des Herrn Fluth und des Herrn Reich, durch einen Staketenzaun von der Strasse geschieden. Frau Fluth tritt, einen offenen Brief in der Hand, aus ihrem Hause.

Nein, das ist wirklich doch zu toll,
Ein wahrer Spaß zum Lachen;
Ich weiß nicht, was ich denken soll,
Von solchen argen Sachen!

Diese vier sind wohl besser so zu ändern:

Nein, das ist wirklich doch zu keck,
Wie kann er es nur wagen,
Der vollgetrunkne, dicke Geck,
Mit Liebe mich zu plagen!

so wissen wir gleich durch die ersten Verse, was die Frau will.

Ja, wenn es noch ein Ritter wär',
Fein zierlich, jung an Jahren, —
Doch so ein fetter Gast wie der,
Da soll mich Gott bewahren!
Hab' ich denn wirklich recht gelesen?
(Liest.) O schönste Frau, Ihr schmachtet
Mit Blicken, ich verstand,
Ich weiß, wonach Ihr trachtet,
Und biete Herz und Hand.
Was soll das heißen? hab' ich je
Ihm Blicke zugeworfen, he?

Diese sechs möchte ich gerne geändert haben, denn Herz und Hand konnte Ihr Falstaff unmöglich bieten, einer Frau. Und das ‚ich verstand' ist für ihn auch ein wenig zu pfiffig. Falstaffs Brief müßte (wie sein zweiter Teil) mehr plump sein. ‚Fragt mich nicht, warum ich Euch liebe.' Lesen Sie doch den Shakespeare an dieser Stelle. Jedoch dürfen es nicht mehr als vier Leseverse und dann zwei von ihr (Raisonnement) sein, die Form wie das frühere. Vergessen Sie nicht, daß meine Frau Fluth jung, hübsch und 20 Jahre sein soll. Das Shakespearesche ‚Ihr seid nicht mehr jung' geht also nicht.

Ihr liebt den Sekt, ich lieb' ihn auch,
Ist das nicht Sympathie?
Was denkt sich nur der alte Schlauch!
Ich Sekt? ich trinke nie!
Und kurz und gut — ich habe Mut,
Ich liebe dich — herzinniglich
Bei Tag und Nacht — für dich bedacht,
John Falstaff.
Ha, warte nur, ich will dich Gecken
Für deine frechen Worte necken.
Mit meiner Nachbarin, Frau Reich,
Berat' ich ein Komplott sogleich!

Frau Reich kommt, ebenfalls einen Brief in der Hand, aus ihrem Hause.

Frau Reich (ihre Nachbarin noch nicht bemerkend):
Geschwind zu meiner Nachbarin,
Das Zeug mit ihr zu lesen,
Nein, so ein Schreiben ohne Sinn
Ist noch nicht dagewesen!

Hier hatten wir früher dieselben acht Verse für die Reich, mit denen die Fluth aufgetreten war, aber bei richtigerem Anschau stellt sich heraus, daß das unnatürlich ist; sie mußte etwas Verschiedenes sagen, und ich habe diese vier Verse statt jener acht gemacht.

Sieh da, Frau Fluth!
Das trifft sich gut!
Zu Euch wollt' ich soeben hin,

Frau Fluth: Und ich zu Euch, Frau Nachbarin!
Frau Reich: Mit diesem Briefchen wunderlich —
Frau Fluth: Mit einem Briefchen komm' auch ich!
Frau Reich: Mir schreibt ein ganz kurioser Mann.
Frau Fluth: O lest, daß ich es hören kann!
Frau Reich: Ich les' es Euch, so hört es an:
O schönste Frau, Ihr schmachtet usw.

derselbe Brief als früher, also auch mit derselben Änderung (noch zu machenden) seiner ersten vier Verse,

. . . . für dich bedacht.
John Falstaff.

Hier trat früher (als es Terzett war) die Hurtig ein.

Andante.

Beide: Gleiche Briefe beiden Frauen (tauschen ihre Briefe)
Schreibt der alte Sünder hier.
Darf ich meinen Augen trauen,
Ganz dasselbe, Euch und mir.
Aber unsre Weiberehre
Soll sich rächen, guter Freund!
Weiber setzen sich zur Wehre,
List und Rache sie vereint!

Zwischenstück.

Frau Fluth: Was werden wir beginnen?
Frau Reich: Ich sag' es meinem Mann!
Frau Fluth: Seid Ihr nicht recht bei Sinnen?
Wie denkt Ihr nur daran!
Da wär' der Spaß am Ende,
Bevor man lachen kann,
Nein, nein, das geht nicht an!
Frau Reich: Nun, wie Ihr wollt.
Frau Fluth: Hört meinen Plan:
Wir locken ihn mit Weiberlist
In eine sichre Falle,
Und wenn er dann gefangen ist,
Verhöhnen wir ihn alle.

Die allerliebsten vier Verse, die jemals für Musik geschrieben wurden

Beide: So gehn wir denn sogleich zu Rat
Und heute noch zur schlauen Tat!
Stretta: Alter, nimm dich jetzt zusammen,
Wir ersinnen feinen Scherz;
Ja, wir kühlen deine Flammen,
Wir kurieren dir das Herz.
List und Laune, heitre Schwänke
Locken dich zu uns heran,
Doch bedenke — tausend Ränke
Harren deiner, armer Mann!
(Sie gehen ab.)

Hier sehn Sie also, wie ich aus Ihrem Terzett ein Duett gemacht habe. Es hat dadurch einige Änderungen in der Musik erlitten, aber eher gewonnen, schon weil es kürzer ist. Ich habe die vollständige Partitur dieser neuen Nummer bereits niedergeschrieben.

Nun kam nach dem früheren Plan ein Terzett zwischen Reich, Fluth und Bardolph, wo Sie mir die Poesie zurückließen und das ich bereits ganz fertig komponiert und aufgeschrieben hatte. Es muß indes verworfen werden, und ich fahre also nun, den Plan Ihnen mitteilend, fort.

Herr Reich, Herr Fluth, Dr. Cajus und Junker Spärlich treten, von der Straße kommend, im Gespräch ein. Dialog. In diesem Dialog (den ich selbst mache — denn Verse nur kann ich nicht machen) wird klar:

daß Fluth ein eifersüchtiger Kerl ist, der seine Frau verdächtigt — daß Cajus und Spärlich beide Ännchen, Reichs Tochter, zur Frau prätendieren — daß es gegen Abend ist. — Fluth geht in sein Haus. — Fenton tritt auf und bittet Reich um eine Unterredung. — Reich schickt den Spärlich voraus in sein (Reichs) Haus. — Cajus läuft wütend ab, und Reich bleibt mit Fenton allein. Reich: Nun, was begehrt Ihr von mir, Herr Fenton? Es kommt Duett.

Nr. 2. Duett zwischen Fenton und Reich, welches jedoch für Fenton sehr überwiegend gehalten wird, da er ein erster Sänger ist, während Reich ein zweiter ist. Es beginnt ohne Rezitativ gleich mit melodischer Musik, also gereimten Versen, erst Wechselgesang (dialogisierend) zwischen beiden. Kurzes, erstes Tempo.

Fenton. Ännchens, Eurer Tochter Hand!

Reich. Laßt mich in Ruh' und geht! Ihr wißt — das Mädel ist nicht für Euch!

Andante.

Fenton. O, seid nicht so hart! Ich liebe sie! All mein Lebensglück hängt an ihrem Besitz — auch sie liebt mich, o, zerstört nicht die schönsten Träume unserer Zukunft und macht uns glücklich! usw. (Acht Verse ungefähr)!

Reich (für sich, dazwischen). Das hat gut reden von Lebensglück und Liebeswahn, das! was das für ein dummes Zeug ist! Spärlich hat 600 Pfund Renten — dazu Ännchens Eigentum — macht 1000 Pfund — ohne die Schafe und Rinder zu rechnen usw. (Acht Verse). Die nämlichen Endreime (wenistens die letzten vier) mit Fenton obligat.

Zwischensatz (auch nicht Rezitativ).

Reich. Ich habe nun lange genug Euer sentimentales Zeug angehört! Geht — wenn Ihr mir sonst nichts zu sagen habt!

Fenton. Bedenkt es wohl Herr Reich — das Glück Eures einzigen Kindes.

Reich. Gebt mir keinen Rat, Herr — ich werde Ännchens Glück durch die Prozente reichlich begründen.

Fenton. Aber —

Reich. Laßt mich in Ruh, und geht!

Fenton. Ist das Euer letztes Wort?

Reich. Ja, ja! Geht!

Zusammen (Stretta).

Fenton. So muß denn Mut oder List erreichen, was Ihr mir hartnäckig verweigert — ich werde und will Ännchen zu meiner Frau machen! — Sie liebt mich — ich liebe sie, und wahre Liebe weicht keinen Hindernissen usw. (Acht Verse zirka).

Reich. Ha, was das für eine Sprache ist! Habt Ihr Geld? Wieviel Geld habt Ihr? Mit Gewalt wollt Ihr mein Kind zur Frau nehmen? Na, das wollen wir doch sehn! Der alte Reich läßt sich nicht einschüchtern! Meine Anna ist nicht für Euch usw. (Gegenstrophe zu Fentons Gesang.)

Hier ist also der Entwurf zur nächsten Nummer, und ich bitte Sie, mir nun also diese Nummer zu machen und womöglich umgehend zu schicken. — — — Damit Sie jedoch nun auch eine Übersicht über das Ganze, wie es nun noch folgen wird, haben, so zähle ich Ihnen hier auf, was kommen wird, indem ich mir vorbehalte, den Plan jedes einzelnen Stückes Ihnen jedesmal zu schicken, nebst dem einleitenden Dialog. Arbeiten Sie also nicht voraus. [Nun folgt die ganz genaue Szenenangabe der Oper mit der Bemerkung; ‚Dieser Plan ist einfach, kurz und verständlich'.] Die Oper hat also nur folgende Personen:

1. Frau Fluth, junge, hübsche, lustige Frau, 20 Jahre, erste Sängerin. Sopran (Dlle. Zerr).
2. Frau Reich, wohlerhaltene Frau von 35 Jahren, munter, jedoch weniger als ihre Freundin Fluth, erste Sängerin. Sopran. (—!—)
3. Ännchen, ihre Tochter, 17 Jahre, verliebt, schön, sentimental (jedoch nicht zu sehr), erste Sängerin. Sopran. (—!—)

4. Herr Fluth, 40 Jahre, sehr heftig, sehr eifersüchtig und lebhaft. Die bedeutendste Männerpartie dieser Oper, erster Sänger. Basso buffo. (—!!—)
5. Herr Fenton, 25 Jahre, Herz und Kopf auf rechtem Fleck, liebt Anna wirklich, erster Sänger. Tenor. (Erl.)
6. Falstaff. — Falstaff, erster Sänger. Baß. (Formes).
7. Herr Reich, 50 Jahre, dick, sehr geizig, phlegmatisch, Weingesicht, zweiter Sänger. Baß. (Herr X.)
8. Der Wirt. Zweiter (dritter) Sänger. Baß. (Herr X.)

Chöre von Bürgern und Frauen von Windsor. — Von Elfen und Geistern.

P. S. Ich erlaube mir zu bemerken, daß (wie Sie es auch in Nr. 1 sehr gut getroffen haben) der Ton der Sprache Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne alle Elevation sein muß, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann. Nur Fenton und Ännchen dürfen etwas mehr Poesie haben."

Die schriftliche Verständigung mit Hoffmeister mag zu umständlich und zeitraubend gewesen sein, darum setzte Nicolai die Textbearbeitung mit einem andern jungen Casseler Dichter, Hermann Salomon Mosenthal, der als Hauslehrer in der Familie des ersten Buchhalters bei Rothschild, namens Goldschmidt, lebte und 1845 sein erstes Gedichtbändchen hatte erscheinen lassen, fort. Nach Nicolais Plane lieferte ihm Mosenthal die einzelnen Nummern, deren jede mit zehn Gulden honoriert wurde, in rascher Folge und zur Zufriedenheit des Komponisten, so daß dieser ohne Unterbrechung fortarbeiten konnte. Er war bis zur Mitte des ersten Finales gelangt, als mit Juli seine Ferien begannen, die er wieder zu einem Ausfluge nach Ungarn benutzte.

In Papa, einem dem Grafen Carl Esterhazy gehörenden Städtchen im Raaber Komitat besuchte er die Mutter seiner Schülerin, Frau Kaan von Albest, und bezog im Schlosse des Grafen ein „herrliches" Zimmer. Hier vollendete er am 9. Juli den ersten Akt der Oper. Da ihm aber mancherlei nicht behagte, reiste er gleich darauf wieder ab und verweilte drei Tage im Schlosse des Bischofs von Raab, Johann Baptist v. Sztankovits, „der ein alter jovialer, höchst liebenswürdiger Herr ist und einen wahrhaft fürstlichen Haushalt führt". Am 15. Juli war Nicolai wieder in Wien und wieder bei der Arbeit an seiner Oper, an der er in voller Freudigkeit und Begeisterung schafft, und aus diesem Monat stammt auch die köstliche Szene mit dem Buffo-Duett zwischen Fluth und Falstaff.

Die frohe Stimmung Nicolais war nicht zuletzt darauf

Antiphona.

In assumptione Beatæ Mariæ Virginis

a 5 vocibus

composita ab

Ottone Nicolai

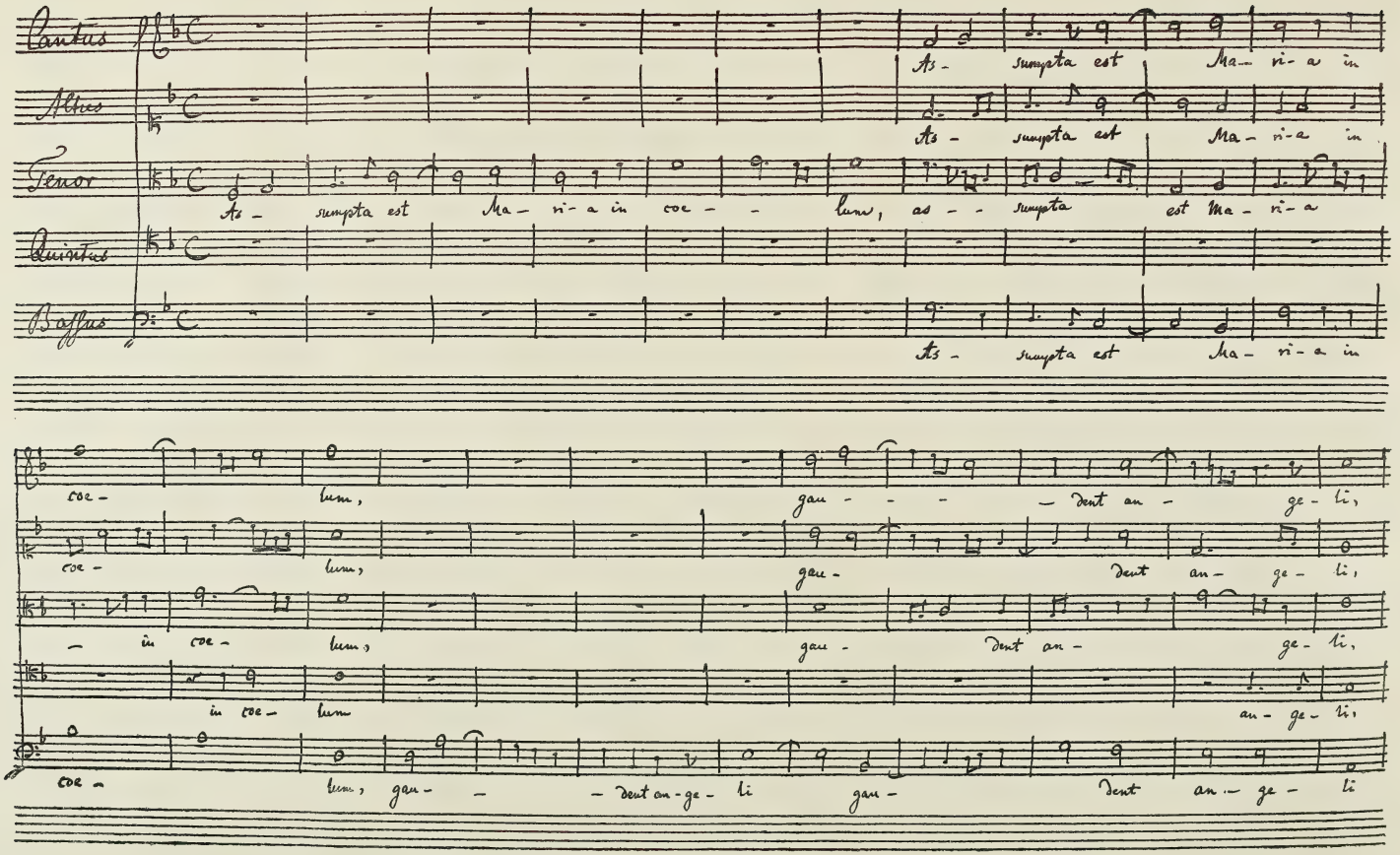
M.di Cap.e Viennæ

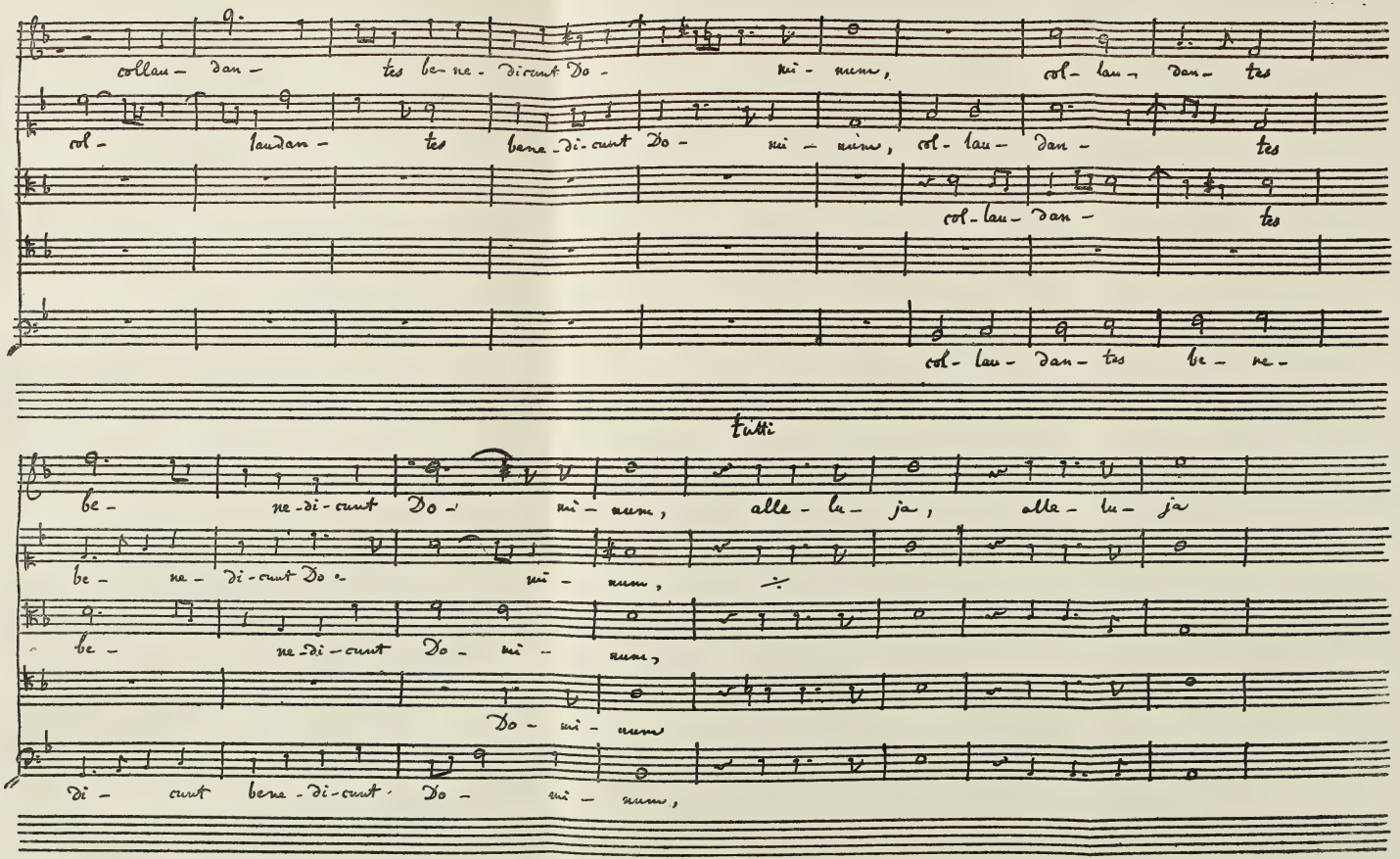
Partitura Autographa.

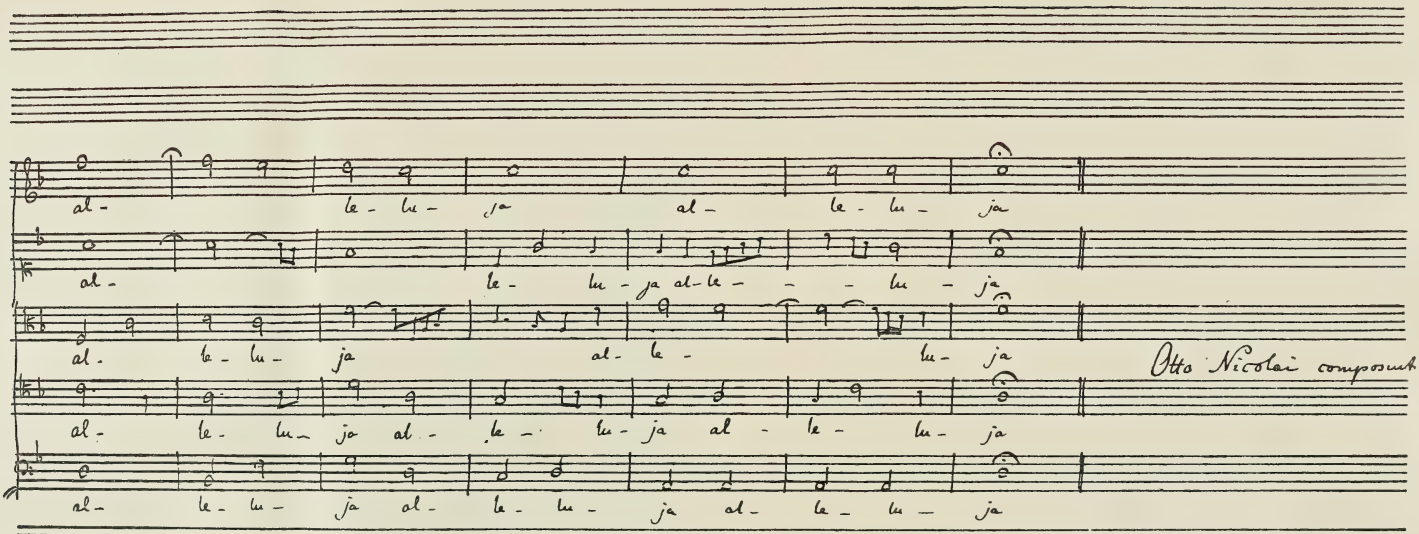
Besitzer: Georg Richard Kruse.

Ex coll. Aloysii Fuchs.

In assumptione beatæ Mariæ Virginis.




col - lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - mi - num, col - lau - dan - tes
col - lau - dan - tes be - ne - di - cunt Do - mi - num, col - lau - dan - tes
col - lau - dan - tes
col - lau - dan - tes be - ne -
tutti
be - ne - di - cunt Do - mi - num, alle - lu - ja, alle - lu - ja
be - ne - di - cunt Do - mi - num,
be - ne - di - cunt Do - mi - num,
Do - mi - num
di - cunt bene - di - cunt Do - mi - num,


al- le- lu- ja al- le- lu- ja
al- le- lu- ja al- le- - - lu- ja
al- le- lu- ja al- le- lu- ja
al- le- lu- ja al- le- lu- ja al- le- lu- ja
al- le- lu- ja al- le- lu- ja al- le- lu- ja
Otto Nicolai composuit 1846.

zurückzuführen, daß Pauline von Stradiot im Frühjahr mit Merellis italienischer Oper nach Wien zurückgekommen war und der Verkehr im Hause Stradiot nun wieder ein besonderes, persönlicheres Interesse gewonnen hatte. Hier trug er gewöhnlich, was er neues für die „Lustigen Weiber" geschrieben hatte, zuerst am Klavier vor und nahm, obwohl sonst so sehr empfindlich, jede kritische Bemerkung mit Dank und Freundlichkeit entgegen. Die Beziehungen zu Pauline wurden immer innigere, und schon im Mai hatte Nicolai das ihr gewidmete „Herbstlied" von Ludwig Tieck, das von ihr wie auch von Erl vielfach gesungen wurde, als op. 37 erscheinen lassen. Im Gegensatz zu den vielen andern Komponisten, die das Gedicht als Strophenlied vertont haben, hat Nicolai es durchkomponiert (D-dur, $^{12}/_{8}$, Allegretto vivace) und namentlich in seinem bewegten ersten Teil die Naturstimmung und die Empfindung des Sängers äußerst glücklich gezeichnet. Noch heut wird es mit Erfolg gesungen.

Auch das in den Stammbuchblättern op. 34 als No. 11 erschienene Lied „Die Nonne" von Uhland, mit Benutzung einer altdeutschen Volksmelodie, als Strophenlied mit jedesmal veränderter Begleitung sehr wirkungsvoll geschrieben, ist Pauline gewidmet. Und als Nicolai im August nochmals nach Raab ging, um am Einweihungstage der dortigen Kirche seine Messe selbst zu leiten, schrieb er für sie ein neues Offertorium „Salve Regina", von allerdings mehr dramatischem als kirchlichem Charakter (als op. 39 gedruckt), und nahm sie und auch den damals 16jährigen Josef Hellmesberger, Sohn des Orchesterdirektors und ebenfalls Violinist, als Solisten mit. Auch ein junger Pole Alexander Rosniecki, Sohn eines Generals in russischen Diensten, schloß sich an. Nicolai hatte für die Messe noch als Graduale ein fünfstimmiges Stück im alten Stil a cappella „In assumptione beatae Mariae Virginis" (als op. 38 gedruckt und dem Bischof gewidmet) komponiert, eine sehr stilvolle, kunstreiche Arbeit, in der Erinnerungen aus dem Voluntarie des 54. Psalms auftauchen.

Die Messe ging recht gut und gefiel sehr, besonders hebt Nicolai das sehr freundliche und achtungsvolle Benehmen des Domkapellmeisters Anton Richter, Vater des damals vierjährigen Hans Richter hervor. Alles ging nach Wunsch, und nach drei sehr angenehm verbrachten Tagen, die auch Nicolais Zuneigung zu Pauline lebhaft gesteigert hatten, kehrte

die kleine Gesellschaft nach Wien zurück. Zur Leitung seiner Messe sollte Nicolai auch nach Pest kommen, durch Dienstgeschäfte jedoch verhindert, mußte er ablehnen, und so wurde sie am 8. Sept. 1846 dort in der Stadtpfarrkirche unter Musikdirektor Brauer aufgeführt.

Von Berlin aus hatte Nicolai nach damaligem Brauch vom König wieder einmal eine goldene Dose erhalten mit der nochmaligen Aufforderung, die Liturgie zu komponieren, die im ganzen preußischen Staat eingeführt werden sollte. Nicolai war aber jetzt nur auf Fertigstellung seiner Oper bedacht und vollendete am 22. August das Duett zwischen Herrn und Frau Fluth und am 10. September das zweite Finale. Darauf hin machte er seinem Chef Balochino die Anzeige, die neue Oper könne dem Vertrage gemäß noch in diesem Jahre gegeben werden, worauf dieser zurückschrieb, daß er sie ablehne, da Nicolai verpflichtet gewesen sei, sie für das vergangene Jahr zu liefern. Alles Protestieren bei ihm und bei Sedlnitzky, das Berufen auf die Versprechungen des letzteren waren vergebens, es blieb bei der Ablehnung, und damit war es auch entschieden, daß Nicolai nach Ablauf seines Vertrages aus seiner Stellung scheiden werde, da er mit Balochino zu sehr aneinandergeraten war. Er meinte auch, es seiner Stellung als Komponist schuldig zu sein, einmal wieder hinauszuziehen und nicht kapellmeisterlich zu versauern.

Inzwischen waren am 6. Oktober der Mondscheinchor, am 9. das Terzett zwischen Falstaff und den Frauen und in der Zeit bis zum 1. November die Chor- und Ballettnummern des letzten Aktes vollendet worden, dann aber trat eine große Pause bis zum Abschluß des Werkes ein. Die frohe Schöpferlaune war unter den geschäftlichen Widrigkeiten verflogen, zudem wurde Nicolai im Oktober krank und war mehr als je durch Dirigentenpflichten in Anspruch genommen.

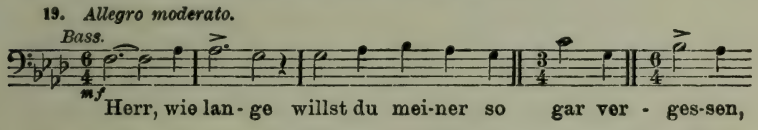
„Trotz meines leidenden Zustandes wollte ich dennoch weder meine Funktionen im Theater unerfüllt lassen, um so mehr als es (o Schande über ein k. k. Hoftheater) im Kontrakt lautet, dass wenn der Künstler länger als 14 Tage dienstunfähig ist, sein Gehalt einbehalten werden kann; noch wollte ich meine übrigen mir Geld und Ehre einbringenden Obliegenheiten versäumen."

So dirigierte Nicolai zunächst wieder das 11. Philharmonische Konzert am 29. Nov. 1846, das die Oberon-Ouverture, eine Arie aus Spohrs „Faust", gesungen von der Stöckl-Heinefetter, und Beethovens Neunte mit der Hasselt-

Barth, Therese Schwarz, Alois Ander und Draxler im Soloquartett brachte. Die Oberon-Ouverture mußte unter stürmischem Beifall wiederholt werden, und von der Symphonie, die den Enthusiasmus wieder in hellen Flammen auflodern ließ, schreibt Hanslick, daß Nicolai sie mit sorgfältiger, mehr feiner als großartiger Auffassung und so leidenschaftlich nervöser Hingabe dirigierte, daß er nach dem Schlußakkord fast ohnmächtig zusammenbrach.

In dieser Leidenszeit schrieb Nicolai im Laufe des Dezember für den Berliner Domchor den 13. Psalm für 8 Solostimmen und Chor a cappella mit willkürlicher Pianoforte-Begleitung.

Das Werk hebt in brünstigem Schmerze an



und lässt so ergreifende Klagetöne erklingen, dass man fühlt, sie kommen aus der tiefsten Seele des schwer duldenden Komponisten; ebenso aber auch der kindlich vertrauende Ton in dem Satz „Ich hoffe aber darauf, dass du so gnädig bist" (F-dur). Gingen bis dahin die Stimmen zumeist im ruhigen, aber keineswegs eintönigen Nebeneinander daher, so entwickelt sich im letzten Allegro „Ich will dem Herren singen" bald ein Fugato lebhafteren Charakters mit figurierten Solostimmen, das in ein Meno mosso ausmündet, in dem das Hauptthema nunmehr in der Vergrösserung erscheint und in ein zartes Alleluja weihevoll ausklingt. Die äusserst stimmungsvolle Komposition ist nur abschriftlich vorhanden.

In seinen großen Schmerzen war es der einzige Trost für Nicolai, der zwar Vater, Mutter und Schwester hatte (von denen jedes eine monatliche Pension von ihm bezog), aber doch allein stand, daß Pauline v. Stradiot „mit unermüdlicher Ausdauer und bewundernswerter Anhänglichkeit" seine Pflegerin und tröstende Gesellschafterin war. Oft, wenn Nicolai das Zimmer hüten mußte, war sie auch des Abends mit ihrer Mutter bei ihm, und beim Tarokspiel kam er ein paar Stunden über seine Leiden hinweg. Über seine sonstige Lage am Schlusse des Jahres gibt ein Brief an Dr. Schmidt Kunde, in dem er bezüglich der Übersendung von Rezensions-Exemplaren schreibt:

„Nur kann es nicht gut bei solchen Werken geschehen, die der Komponist dem Verleger schenken und ihn noch bitten muss, dass er sie nur druckt; und zu solchen Werken gehört heutzutage fast alles Ernste, nach Gediegenheit Strebende und besonders im kirchlichen

Genre. So habe ich meine grosse Kirchen-Ouverture op. 31, das Paternoster op. 33, das Offertorium op. 38 alles den Herren Verlegern schenken müssen, damit sie es nur drucken — und dennoch sind dies gewiss bessere Werke als manche italienische Opernarie, die sie mir abkaufen. Ja, ein deutscher Komponist zu sein, ist wahrlich etwas dankbares! Mit der Vollendung meiner grossen komischen Oper ‚Die lustigen Weiber von Windsor' bin ich ganz, auch im Opernfache dazu geworden — und richtig kann ich nun mit meiner neuen Partitur, wie alle andern deutschen Komponisten Jahre lang warten und alle Direktionen anbetteln gehn — während mir meine italienischen Opern unter den Händen zur Aufführung weggenommen und ordentlich bezahlt wurden! — Daher bin ich jetzt mit Balochino aufs ärgste zerfallen, er hat mich ja um meine Oper geprellt, ich verliere die 500 Gulden am Kontrakt, die dafür stipuliert waren, 300 Gulden kosteten mich die Versuche, einen Text zu bekommen, bis ich damit reussierte — und komponiert habe ich umsonst, denn mein Werk wird ja nicht gegeben, sondern lieber etwas aus dem Französischen Übersetztes!"

Das Traurigste an dieser Schilderung ist, daß so vieles auch heut noch immer zutreffend ist.

Aus dieser trüben Zeit sei noch ein Rückblick auf die heitern Stunden geworfen, die Nicolai in den gesellschaftlichen Kreisen Wiens verlebt hatte, aus denen er auch Anregung zu manch lustigem Musikstück empfing. Daran erinnert zunächst sein op. 32, der köstliche Wechselgesang „Künstlers Erdenwallen", Text von Robert Reinick, der noch heut in Blüte stehenden Gesellschaft „Concordia" gewidmet, in der Nicolai wie alle Künstler Wiens verkehrte. Wie da im Liede (D-dur, $^3/_4$, Andante) der ideale Künstler die schöne Welt und das Leben, die Kunst und die Menschen preist und jeder Strophe im bissigen Tone (A-moll) abwechselnd der Philister, der Gläubiger, die Rezensenten und Weib und Kinder erwidern, bis der Künstler der schnöden Welt entflieht und, die Gegenstrophe in A-dur wiederholend, in der Concordia die Engel singen hört, ist mit prächtigem musikalischen Humor geschildert.

Ähnlichen Charakters scheint die schon 1842 entstandene nicht gedruckte „Autoren-Litaney", gedichtet von Hoffmann von Fallersleben zu sein, ein humoristisches Männerquartett mit dem Refrain:

„Vater, erbarm dich der Autoren
Vor den Rötеln und Stiften und Federn der Censoren,
Dass nicht unsre grosse Müh' und Arbeit
Gehe verloren.
Kyrie eleison!"

Eine Gesellschaft, der Nicolai besonders nahe stand, war das „Soupiritum", ein Verein, der von der allwissenden Polizei zwar nicht konzessioniert war, aber stillschweigend geduldet wurde. Nach dem Vorbilde der „Ludlamshöhle" (auch einer Vorgängerin der 1859 in Prag gegründeten Schlaraffia), die einst alle Künstler von Ruf vereinigt hatte, von der Behörde aber aus lächerlicher Furcht vor Konspirationen aufgelöst worden war, rief der Bankier Biedermann gemeinsam mit alten Ludlamiten wie Castelli, Bauernfeld, Frankl, Dr. Becher, Dr. Schmidt eine Gesellschaft ins Leben, die sich „Soupirer" nannten und unter eigenen Satzungen standen, die mit vielem Scharfsinne und noch größerem Mutwillen entworfen waren.

„Das allgemeine Bestreben ging dahin, die Unterhaltung stets in frischem Gang zu erhalten. In der qualmenden Stube des Matschakerhofes kamen bei Scherz und toller Laune gar manche Geistesblitze zum Durchbruch und der Humor trieb seine üppigsten Blüten. Auch die Musik fand ihre Vertretung, und die von Nicolai, Dessauer, Hoven, Fischhof komponierten Gesänge zählen nicht zu dem Unbedeutendsten, was sie geschrieben haben."

Vielleicht entstand für diese, von Dr. Schmidt so geschilderte Vereinigung Nicolais op. 35, Vier deutsche Lieder aus dem 16. u. 17. Jahrhundert. 1. „Der Kuckuck", 2. „Alle Tage Feiertag". 3. „Flohjammer". 4. „Du bist zu klein, mein Hänselein", in denen er den richtigen Schelmenton findet und die archaisierende musikalische Behandlung zu ergötzlicher Wirkung bringt.

Es sei hier auch noch der bisher nicht erwähnten Stammbuchblätter gedacht.

Als No. 5 erscheint eine außerordentlich graziöse Ariette für Sopran oder Tenor „Auretta grata", Text von Metastasio (Es-dur, $^3/_4$, Alltto.). Als No. 6 eine wenig besagende Ariette Catarina d' Aragona ad Enrico VIII., Text von Bertolotti (D-moll, $^4/_4$ Andte.), der Sgra. Emilia Guglielmi Giulani in Wien gewidmet. Ein wehmütiges Abschiedslied, Text in österreichischer Mundart und auch musikalisch von lokaler Färbung ist No. 7 „Der g'treue Bub" (F-moll, $^2/_4$, Mässig langsam), der Baronin Henriette von Sommaruga in Wien zugeeignet. No. 11 ist eine Canzonetta für eine Sopran- und eine Tenor-Stimme „L'addio", Text von F. Romani (As-dur $^9/_8$, Andante), Sigra. Giuseppina Castagnola in Genua gewidmet, ein zärtliches Duett, Text und Musik ganz italienisch. No. 12. bildet ein zweistimmiger fran-

zösischer Chanson für Sopran und Tenor „Un Mot“ (Ein Wort), der Gräfin Mathilde von Dohna-Schlobitten in Turin gewidmet, in den beiden ersten Takten genau Schumanns „Ich grolle nicht“ entsprechend, aber weiterhin ganz dem schlechten Zeitgeschmack verfallend.

In dem Sammelwerk „Souvenir musical“ von Kreutzer, Nicolai, Hoven und Rudolphe de Vivenot erschien ferner eine allerliebste heitere Romanze auf italienischen Text „La Pastorella“ (F-dur $^3/_4$, Andtino.). Manuskript blieb ein Lied von Theodor Bakody „Wir Drei“, das erst jetzt anläßlich der Hundertjahrfeier als Beilage der neuen Musikzeitung gedruckt wurde.

In der Sammlung „L'Aurora d'Italia e di Germania“ erschien „La Settimana d'amore“ (Die Liebeswoche) eine Arietta giocosa für Bariton, seinem Freunde, dem Sänger Cesare Badiali gewidmet, ein außerordentlich wirksames Vortragsstück. In J. N. Vogls „Blätter und Trauben“ ist ein heiterer Kneip-Cantus „Theorema“ und in „50 neue Kinderlieder“ von Hoffmann von Fallersleben ein zweistimmiges Liedchen „Traue, schaue, wem?“ enthalten.

In Abwesenheit des gewohnten Leiters der Concerts spirituels, Baron Lannoy, der in Paris war, übernahm Nicolai auf Bitten der beiden andern Direktoren Holz und Titze zu seinen übrigen Pflichten auch noch die Leitung dieser Konzerte, und mehr tot als lebendig vor Überanstrengung, Aufregung und körperlichen Leiden, erzielte er doch auch hier mit einem viel weniger leistungsfähigen Orchester große Wirkungen.

Das 1. Konzert am 18. Febr. 1847 brachte Haydns C-dur-Symphonie, Nicolais Salve Regina, gesungen von Pauline v. Stradiot, Mozarts Klavierkonzert in C-moll, gespielt von Herrn v. Bocklet, und die Egmont-Musik.

Das 2. am 25. Februar Mozarts dreisätzige D-dur-Symphonie; Arie aus Cherubinis Medea, gesungen von Frl. Freitag; Mendelssohns 1. Klavierkonzert in D-moll, vorgetragen von Mortier de Fontaine; das Halleluja aus Händels Messias und die Coriolan-Ouverture, die wiederholt werden musste.

Das 3. am 4. März die 8. Symphonie von Beethoven; das Kyrie in D-moll aus der unvollendeten Messe von Mozart; Beethovens Violinkonzert, vorgetragen vom jungen Josef Hellmesberger, und seine Ouverture zur Namensfeier, op. 115, sowie Haydns Triumphchor der Dänen, (Manuskript).

Danach überfiel ihn wieder Krankheit, so daß er das letzte Spirituel-Konzert am 11. März absagen mußte. Mit bezug auf ein Gedicht, das Paul Friedrich Walther in guter

Meinung aber schlechten Versen in der Musikzeitung an Nicolai richtete und in dem es hieß:

Hier wars der Geist Beethovens,
Der dich mit uns vereint
So innig, dass beim Scheiden
Dir nach ein jeder weint,
Den heilger Tonkunst Zauber
Mit Lieb' an dich gebannt,
Weil wir der Grössten Grösse
Durch dich erst recht erkannt —

nachdem der Dichter die Frage getan, was den Geliebten von seinem guten Wien forttreibe, sandte er als Antwort an die Zeitung das einzige Wort: Balochino. Weiter anknüpfend schreibt er dann unterm 11. März:

„Es tut mir übrigens jetzt doppelt leid, dass ich just heut das letzte Concert spirituel nicht dirigiere, denn ich befand mich gestern zum Sterben schlecht und konnte die Probe nicht machen. Heute ginge es nun wohl wieder mit der Gesundheit — indes Baron Lannoy hat die Probe dirigiert — also —

es jinge wohl
aberst es jeht nicht."

Die Herren Direktoren hatten für die Aufopferung Nicolais auch nicht das geringste Zeichen der Dankbarkeit, weder eine öffentliche noch private Danksagung erfolgte, was Nicolai bitter empfand.

Das 12. Philharmonische Konzert, das letzte unter Nicolais Leitung, fand am 7. März 1847 statt und brachte, zum ersten Male auf den Gesang verzichtend, als reines Instrumentalkonzert Mozarts G-moll- und Beethovens D-dur-Symphonie und zwischen beiden Meyerbeers Ouverture zu „Struensee", die, trotzdem sich Meyerbeer gegen die Stellung zwischen zwei solchen Meisterwerken gewehrt hatte, mit so stürmischem Beifall aufgenommen wurde, daß sie wiederholt werden mußte. Es lag nahe, daß Nicolai dem gefeierten Meister, der gerade in Wien war und mit der Jenny Lind seine jüngste Oper „Das Feldlager in Schlesien" in neuer Bearbeitung unter dem Titel „Vielka" im Theater an der Wien zur Aufführung brachte, diese Huldigung bereitete. Meyerbeer zeigte sich ihm auch sehr freundlich und schrieb ihm Empfehlungsbriefe an die Theaterdirektoren in Paris, wohin sich Nicolai zu wenden gedachte.

„Wenn ich einmal aufs Ungewisse hin fortleben soll, so ist denn doch Petersburg, London oder Paris eher der Ort, um etwas zu verdienen."

Um letzteres mußte ihm jetzt am meisten zu tun sein, da er Ersparnisse nicht hatte machen können. Da veranstaltete er denn am 21. März 1847, ehe er abends mit dem „göttlichen" Don Juan sich im Opernhause verabschiedete, wie er sich vor 6 Jahren damit eingeführt hatte, zur Mittagszeit noch ein Abschieds-Konzert im Redoutensaale.

Das Programm brachte ausser dem Souvenir de Russie von Vieuxtemps, gespielt vom jungen Josef Hellmesberger, nur Kompositionen Nicolais: Ouverture, mit Chor über einen Choral aus dem 16. Jahrhundert, 3 Tonbilder aus „Die lustigen Weiber von Windsor", 2 Lieder gesungen von Jenny Lind, Die Träne, gesungen von Staudigl, und das Duett aus der „Heimkehr des Verbannten", gesungen von beiden.

Die erste Aufführung der später alle Welt entzückenden Nummern aus seiner ersten deutschen Oper fiel wenig erfolgreich aus. Man fand sie „herausgerissen aus der Situation, ungeachtet der geistreichen Behandlung der Instrumente zu eigentümlichen Effekten, zu kurz, zu aphoristisch, um das Publikum zu interessieren", auch die Lieder wurden bemängelt, und so brachte das Abschieds-Konzert wieder nur Enttäuschungen für den Komponisten. Dank der Mitwirkung der vergötterten Jenny Lind war wenigstens das finanzielle Erträgnis des Konzerts ein zufriedenstellendes, denn Nicolai erzielte einen Reingewinn von 1750 Gulden.

„In künstlerischer Hinsicht blieb es jedoch hinter den Erwartungen zurück, die man an mich zu machen berechtigt war. Ich hatte das Programm meiner Kompositionen nicht zweckmässig gewählt und auch keine Zeit und keine Gesundheit gehabt, um etwas neues von Bedeutung dazu zu komponieren. Ich erlag beinahe der Übergewalt meiner Krankheit."

Nicolai wäre am liebsten mit der Lind und Staudigl, die für den April nach London verpflichtet waren, gleich zusammengereist, um dort eine seiner Opern zur Aufführung zu bringen. Er bedurfte aber unabweislich der Ruhe und Erholung und brachte fast den ganzen Monat in seinem Zimmer zu. Ohne Stimmung zum Komponieren, hatte er doch Veranlassung zur Feder zu greifen und wieder einmal Zeitungsartikel zu schreiben, wie er es seit den Arbeiten für Schumanns Zeitschrift nicht mehr getan.

Schon zu Anfang des Jahres hatte die Schmidtsche Musikzeitung eine Abhandlung über das Simon Dachsche Lied „Annke von Tharau" von ihm gebracht. Dann folgten mehrere Artikel „Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mo-

zartschen Opern Don Juan, Figaros Hochzeit und Cosi fan tutte," die er als Erwiderung auf eine aggressive Notiz schrieb. Der ebenfalls aus Königsberg stammende Hofrat Joh. Phil. Samuel Schmidt, Expedient bei der Seehandlung in Berlin, ein fruchtbarer Komponist und Arrangeur zahlreicher klassischer Musikwerke, hatte auf höhere Veranlassung für das Berliner Opernhaus die Secco-Rezitative zum „Don Juan" für Streichquartett instrumentiert, und in dieser Gestalt wurden sie nicht nur dort sondern auch an auswärtigen namhaften Bühnen ausgeführt, in Wien aber auf Nicolais Veranlassung nicht angenommen.

Ganz Feuer und Flamme, da sich wieder einmal ein „Dilettant" in künstlerische Dinge mischte, führte Nicolai in seinen Artikeln nun aus, daß durch die Instrumentierung der Secco-Rezitative die feine Unterscheidung, die Mozart selbst mit wohlerwogener Absicht zwischen dem kantablen Rezitativ mit voller Orchester- oder Quartettbegleitung und dem nur von den Bässen und dem Klavier begleiteten parlanten Secco-Rezitativ gemacht, verloren gehe. In sehr scharfem Tone ist namentlich die zweite Erwiderung gehalten, in der er schließlich sagt:

„Warum will denn Herr J. P. Schmidt mir immer die Meinung unterschieben: ich wolle das Rezitativsingen überhaupt nicht, sondern zöge das Sprechen absolut vor. Wann habe ich das gesagt? Nicht das Singen der parlanten Rezitative überhaupt verwerfe ich, das ich im Gegenteil — in vollkommener Vortragsweise natürlich — so sehr wünsche, sondern nur die nachträgliche Instrumentierung derselben im Don Juan und noch viel mehr im Figaro oder Cosi fan tutte."

Allerdings hielt Nicolai einzig die italienische Sprache für die Secco-Rezitative geeignet, und wenn er für die deutsche Spieloper den Dialog bevorzugt, so beruft er sich auf Lortzing und das Beispiel der Franzosen. Es liegt ihm aber fern, sich dem Fortschritt zu verschließen, und wenn der Versuch mit deutschen Secco-Rezitativen gemacht werden solle, dann wäre gerade Lortzing der Mann, ihn zu wagen. Er selbst habe ja auch in seinen „Lustigen Weibern" in der Szene zwischen Fluth und Falstaff versucht, eine geeignete Form zu finden. Er schlägt sogar vor, um zu zeigen, daß er nicht blind auf den Meister schwört, den Idomeneo und Titus in der Instrumentierung durchweg zu vermehren.

Wir sehen, daß die Zeit Nicolai in allem vollständig recht gegeben hat, denn man ist heut überall wieder zur Klavier-

begleitung der Secco-Rezitative zurückgekehrt, und in Wien selbst ist noch bei Mahlers Neueinstudierung des „Figaro" gegen die Rezitative überhaupt viel Widerspruch erhoben worden.

Auch zu einer andern, heut viel erörterten Frage, der Beseitigung der alten musikalischen Systeme hat Nicolai schon früher Stellung genommen, indem er sagt:

„Es ist nicht zu leugnen, dass wir die Technik der Musik unendlich vereinfacht haben, aber — — ich möchte fast wünschen, sie wäre nicht so leicht! Wir, die wir es wahrhaft ernstlich mit der Kunst meinen, würden das Überwinden der Schwierigkeiten nicht scheuen, und die, welche mit der Kunst nur spassen wollen, würden vor diesen Schwierigkeiten zurückschrecken! — Der Musiker würden weniger und die Wenigen mehr geachtet sein."

Es stehen bekanntlich heut noch recht viele auf diesem Standpunkt.

Nicolais Nachfolger als Opernkapellmeister sollte eigentlich wieder sein Vorgänger Conradin Kreutzer werden, die Verhandlungen zerschlugen sich aber, und man wählte Heinrich Esser, den Dirigenten der Liedertafel in Mainz. Die Philharmonischen Konzerte wurden unter Hellmesberger, Reuling und Proch sporadisch fortgesetzt, schliefen 1850—54 ganz ein, wurden dann durch Karl Eckert wieder aufgenommen, 1857 abermals unterbrochen und erst nach der ersten Wiederaufführung der Neunten zur Schillerfeier 1859 als Philharmonische Abonnements-Konzerte zur ständigen Institution.

Neues Wandern.

Im Mai erhielt Pauline v. Stradiot einen Antrag für drei Monate auf das Gut eines ungarischen Edelmanns Johann v. Náko zu gehen, der sich ein eigenes Theater erbaut hatte und mit großen Kosten Opernaufführungen veranstaltete, bei denen er selbst die Tenorpartien sang. Die übrigen Partien waren durch Künstler besetzt, die in der Engagementszeit ein kostenfreies, bequemes Leben führten und am Schlusse durch ein Geschenk von etwa 70 Dukaten entschädigt wurden. Nicolai riet zur Annahme, und Pauline reiste in der ersten Hälfte des Mai mit ihrer Schwester Louise nach Komlos bei Szegedin ab.

Auch Nicolai litt es nun nicht länger in Wien. Er verkaufte all sein Mobiliar mit Ausnahme seines Streicherschen

Flügels, den er mit den Büchern und Noten zur Aufbewahrung zurückließ, und Ende Mai zog er wieder der Heimat Mozarts entgegen. Über Linz fuhr er nach Gmunden und nahm dann in Ischl längeren Aufenthalt, von wo ihn aber das schlechte Wetter bald vertrieb. Dem ursprünglichen Plane gemäß ging er nach Salzburg, wo er auch musikalische Anregung hatte. Am 6. Juni traf er dort ein nach 8stündiger, freilich durch Regen verleideter Fahrt, auf der er aber doch die paradiesische Gegend mit seinem für Naturschönheit so empfänglichen Gemüte voll genießt. Am nächsten Tage besucht er sogleich den Sekretär des Mozarteums, Dr. jur. v. Hilleprandt, einen eifrigen Förderer der Tonkunst, sowie das Konservatorium und die Bibliothek. Dort spielt er auch auf dem Spinett Mozarts, „worauf er den Don Juan, das Requiem und einige andere seiner unsterblichen Werke komponierte". Am nächsten Abend hält er mit den Sängern des Mozarteums eine Probe zu seiner Messe, und am 9. Juni schreibt er in sein Tagebuch:

„Heute ist mein 37. Geburtstag. Ich danke Gott für alle Gnade und für die Aussicht auf Wiedererlangung meiner Gesundheit, da ich mich doch auf dem Wege der Besserung befinde."

Nachdem Nicolai noch zwei Proben gehalten hatte, führte er am Sonntag den 13. Juni im Dom seine Messe auf, über die ihm viel Schönes gesagt wurde. Er war als Komponist nicht fremd in der Mozartstadt; schon früher hatte Leopold Deisböck im Dom sein Paternoster singen lassen, und auch manche andere seiner Kompositionen war aufgeführt worden. Der Kardinal-Erzbischof, Fürst zu Schwarzenberg, lud Nicolai zu Tische, und er genoß überall die freundlichste Aufnahme. Ausflüge nach Reichenhall, der Kugelmühle, Anif, Berchtesgaden und dem Königssee machte er teils mit Stummer und Zeller, den ersten Geigern des Mozarteums, Herrn v. Hilleprandt und dem Ingenieur Fillunger, der die Straßen für die Eisenbahnen von Wien nach Bayern zu bestimmen hatte. Aigen, den Nonnenberg und Gnigl, Hallein und das interessante Salzbergwerk Dürrenberg, Golling, die Salzach-Öfen, den Paß Lueg und den schönen Schwarzbach-Wasserfall besuchte er mit frohem Entzücken und kehrte am 20. Juni nach Ischl zurück, von wo er am 2. Juli wieder nach Wien fährt.

Einen Monat lang gebrauchte er auf Anraten seines Arztes Dr. Vivenot in Baden die Schwefelbäder, dann ging er wieder Anfang August zum Bischof nach Raab, wo er in dessen an-

genehmer Gesellschaft unter dem Einfluß hoffnungsfreudiger Stimmung die Komposition des 98. Psalms „Singet dem Herrn ein neues Lied“ begann. In den letzten Tagen des August verließ Nicolai Raab und seinen würdigen Bischof und ging für den September nach Gräfenberg, um sich bei Prießnitz noch einer Kur zu unterziehen. In komischer Wut schildert er den Wasserdoktor, dem man übrigens Erfahrung in seinem Fach nicht absprechen könne, und die Heilmethode.

„Man lebt in diesem Badeort wie ein Hund oder wie ein Schwein, und auf die Dauer muss man da verdummen! Dabei wird man mit Härte und Unfreundlichkeit behandelt, und die Kur selbst ist barbarisch. Auch regnet es dort unaufhörlich und ist immer kalt, und dazu kaltes Wasser trinken und sich in kalte, nasse Laken wickeln und wieder ins kalte Wasser werfen lassen. Nein! Die Torturen sind nicht zu beschreiben! Nach 14 Tagen wollte ich schon davonlaufen, jedoch blieb ich noch 14, so dass ich dort einen ganzen Monat aushielt. Das ist aber gar nichts, Herr Priessnitz verlangt von seinen Patienten gleich drei, vier Jahre oder eine Kur in infinitum. Der Kerl ist ein Esel!“

Inzwischen hatte Pauline v. Stradiot ein Engagement an das Hoftheater in Dresden abgeschlossen, wo sie auf die Empfehlung des mit Wagner und Lortzing befreundeten Opernregisseurs Maria Heinrich Schmidt neben Johanna Wagner (spätere Jachmann) die durch den Abgang der Schröder-Devrient und Gentiluomo entstandene Lücke ausfüllen sollte. Auf der Reise dahin holte Pauline in Begleitung ihrer Mutter Ende September Nicolai von Gräfenberg ab, und er fuhr mit ihnen nach Breslau, wo er seinen Landsmann Joh. Theod. Mosewius, seit 1832 Universitäts-Musikdirektor daselbst, und Frau Hauptmann Anna Kempe, geb. Meier, sowie die Generalin Nanni von Zollikofer, geb. v. Meyerinck, die er von Leitzkau her kannte, wieder begrüßte. Nach eintägigem Aufenthalt fuhren die Damen Stradiot nach Dresden, Nicolai nach Berlin, wo er am 28. Sept. 1847 eintraf.

Am Berliner Dom und Theater.

Die ersten Oktobertage verwandte Nicolai dazu sich häuslich einzurichten, nachdem sein Flügel und seine übrigen Sachen von Wien eingetroffen waren. Am 10. zeigte er dem Könige seine Ankunft an, und zwei Tage später wurde er zum Diner geladen, wobei sich der König mehrmals, wenn auch nur kurz mit ihm unterhielt. Am 14. Oktober teilte ihm

Kabinettsrat Illaire offiziell mit, daß der König gewillt sei, Nicolai an Stelle des im März 1848 in Ruhestand tretenden Kapellmeisters Henning am Opernhause und auch am Dom anzustellen.

Meyerbeer, meint Nicolai, der in Wien seine Dirigenteneigenschaften kennen gelernt habe, sei es gewesen, der zur raschen Entschließung des Königs wesentlich beigetragen habe. Auch Graf Redern, der Intendant der Hofmusik, habe sich sehr freundlich und wohlwollend gezeigt. Anders der Theaterintendant v. Küstner, der seinen Freund Franz Lachner von München bereits in Vorschlag gebracht hatte. Er suchte zum wenigsten die Anstellung Nicolais zu verzögern und ließ erst Erkundigungen einziehen. Eines dieser Zeugnisse, von Vesque-Hoven, lautete:

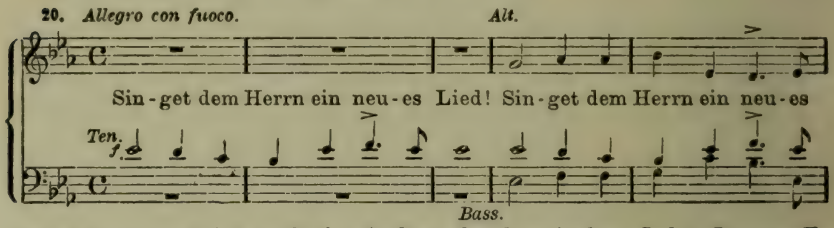
„Nicolai ist unstreitig der erste jetzt lebende Dirigent. Sein Eifer, seine Umsicht, seine Sachkenntnis beim Einstudieren und Dirigieren lassen nichts zu wünschen übrig. Das Kärnthnertor-Orchester klang immer ganz anders unter seiner Direktion, und in den von ihm gestifteten Philharmonischen Konzerten hat er die Exekution der Beethovenschen Symphonien auf eine den Wienern bis dahin nicht bekannte Höhe der Vollendung gebracht. Dabei ist er vielseitig gebildet, es lebt wohl jetzt kein Musiker, dem Beethoven, Mozart, Donizetti und Bellini, Weber und Meyerbeer, kurz alle Gattungen der Musik, Seb. Bach und Palestrina nicht ausgenommen, so wie ihm bis in ihr innerstes Wesen in gleichem Masse bekannt wären. Als Komponist steht er nicht auf gleicher Stufe wie als Dirigent, da ihm die Erfindung neuer Motive abgeht, wenn er auch bezüglich des Instrumentierens Meister ist. Übrigens haben seine zwei Opern („Templer" und „Die Heimkehr des Verbannten") hier gefallen. Nicolais Charakter ist durchaus unbescholten, sein Ehrgefühl als Mensch wie als Künstler gleich lebendig. Nur hält seine masslose Eitelkeit seinen guten Eigenschaften das Gegengewicht. Geht man in diese Schwäche ein, sieht ihm deren oft kindische Äusserungen nach, so ist ganz gut mit ihm auszukommen; verletzt man aber seine Empfindlichkeit, dann gibt es freilich Reibungen."

Trotz aller für Nicolai nur günstigen Umstände, zog sich die endgiltige Entscheidung über seine Anstellung doch bis zum nächsten Februar hin, obgleich noch ein besonderer Grund sie hätte beschleunigen sollen.

Am 4. November 1847 war Mendelssohn in Leipzig gestorben, betrauert von der ganzen musikalischen Welt, und am 8. fand auf dem Berliner Dreifaltigkeitsfriedhof die Beerdigung statt. Der Domchor sang dabei und war auch an dem zwei Tage später folgenden Symphonie-Konzert mit dem

Vortrag des achtstimmigen Kyrie, des 43. Psalms und des Abschiedsliedes „Es ist bestimmt in Gottes Rat" beteiligt. Gerade zu dieser Zeit war Nicolai fortwährend mit dem Domchor beschäftigt, denn am 11. November fand unter seiner Leitung in der neuen Friedenskirche bei Sanssouci — um die Wirkung zu erproben — die erste musikalische Aufführung des Domchors statt, wobei in Gegenwart des Königspaares und einer glänzenden Hofversammlung Nicolais Psalmodie, die neue achtstimmige Liturgie, die zur Einführung in die evangelischen Kirchen Preußens bestimmt war, und der 98. Psalm in seiner ersten Fassung, nur mit Begleitung von 2 Harfen, 2 Trompeten und 3 Posaunen, zur Aufführung kam.

Er beginnt mit einem Solo des Tenors



dem Männerchor ist auch der Anfang des heroischen C-dur-Satzes „Er sieget mit seiner Rechten" zugewiesen. Ein gemischtes Soloquartett intoniert dann psalmodierend in freier Rezitation (As-dur) „Der Herr lässt sein Heil verkündigen", darauf folgt, von Trompeten- und Posaunen-Akkorden eingeleitet, von beiden Chören, über denen eine Solo-Sopranstimme schwebt, „Jauchzet dem Herrn alle Welt" (Es-dur, $^3/_4$) mit einem hymnenartigen, von Harfenklängen begleiteten Alt-Solo, „denn er kommt das Erdreich zu richten" (B-dur, $^2/_4$). Den Finalsatz bildet ein Allegro vivace (Es-dur, $^4/_4$) mit der Fuge „Er wird den Erdkreis richten nach Gerechtigkeit", die sich am Schluss zur Doppelfuge gestaltet, indem gleichzeitig das Eingangsmotiv „Singet dem Herrn" als Kontrasubjekt auftritt.

Der festliche Charakter des Psalms, erhöht durch die glänzende Instrumentation — in beiderlei Gestalt — eignet ihn ganz besonders für feierliche Gelegenheiten. Er blieb ungedruckt. Die nachträgliche Instrumentierung verwendet den ganzen Orchester-Apparat, aber nur eine Harfe.

Der König sprach nach der Aufführung in den schmeichelhaftesten Ausdrücken Nicolai seine Zufriedenheit aus und zog ihn auch zur Tafel, die diesmal nur ganz klein war, und bei der Nicolai dem königlichen Paar gegenüber saß. Dieser schildert die Liebenswürdigkeit des Königs und auch die Einfachheit im Umgang mit der Königin, die er „Elise, du"

Berlin den 29t Decbr 1847

Meine hochverehrte, gnädige Frau!

Das alte Jahr naht sich seinem Ende und ich will nicht in das neue treten, ohne Ihnen, Hochverehrte, meinen innigen, herzlichen Glückwunsch zu sagen. Der allgütige Gott kann und wird nicht unterlassen, einer so herrlichen, vortrefflichen Frau, einer so besorgten Mutter, einer so liebevollen Freundin seine reichen Spenden durch Zufriedenheit, Gesundheit und Freuden zu ertheilen!

Wieviel Dank bin ich Ihnen nicht schuldig! – Vor einem Jahr, als ich so schwer krank war, waren nicht Sie es, und unsere geliebte Pauline, Ihre vortreffliche Tochter, die mit engelgleicher Güte und Langmuth die Stunden des traurigen und mißmüthigen Kranken zu erleichtern und zu verschönen suchten? Ohne Sie wäre mir jene Zeit doppelt schrecklich gewesen! Hier bin ich leider ohne solche Freunde, und ich glaube auch, schwerlich solche mehr erwerben und finden zu können. Leider!! bin ich noch immerfort kränkelnd und habe in den letzten Tagen einen, wenn auch nicht sehr starken, dennoch schmerzlichen Rückfall in meine Krankheit gehabt, beinahe mit allen denselben Symptomen als vor einem Jahr. Doch hoffe ich mit Gottes Hülfe, daß es bald vorübergehen wird. Sie und die Ihrigen, die ich Alle auf's Herzlichste zu grüßen bitte, befinden sich doch recht wohl? Von Fräulein Pauline, mit der ich correspondire, weiß ich es. Wie sehr freut mich die gerechte Anerkennung die man ihr in Dresden zu Theil werden läßt; ich bin darüber doppelt glücklich, weil doch nun mein redliches Bemühen, sie künstlerisch auszubilden, nicht vergeblich gewesen ist und sie einen kleinen Theil der Früchte einzusammeln beginnt, deren Aussaat sie mit so vielem Fleiß und mit so manchem Opfer unternahm. Ihr guter Herr Vater

würde ihre Erfolge gewiß mit großer Freude angesehen haben, so wie ich stolz darauf bin, sie meine liebste und beste Schülerin nennen zu können. Daß sie mir ein schönes, mit unendlicher Geduld und vielem Fleiß selbst gearbeitetes Geschenk hergesandt hat, wissen Sie wohl schon. Pauline ist die einzige Schülerin, überhaupt das einzige Mädchen, die mir auch bei später erlangten Erfolgen ihre Erkenntlichkeit und Zuneigung zu erkennen gegeben hat und sich in allen Lagen des Lebens immer gleich und immer liebenswürdig bewiesen hat; während alle andern, von denen so manche mir Vieles verdanken, ihren Lehrer gänzlich vergaßen. Nie habe ich Paulinen so lieb gehabt als jetzt, denn erst die Entfernung von Ihnen Allen zugleich — (früher war ich doch mit Ihnen, oder in Ihrem Hause, wenn Pauline abwesend war) — läßt mich deutlich empfinden, welche Freunde ich verlassen habe und wie sehr Sie mir werth und theuer sind!

Mir ist es indeß hierorts recht gut ergangen, wenigstens werde ich von vielen Seiten beneidet, wiewohl ich meinerseits das große Glück, das ich erlangt haben soll, nicht recht begreife, denn Berlin und seine Einwohner können mir nie einen Ersatz für Wien bieten. Der König hat mich durch persönliche Huld sehr ausgezeichnet; ich habe mehrmals bei ihm gespeist und lange Unterredungen mit ihm gehabt. Auch hat er mich mit der Stelle eines Königlichen Kapellmeisters belehnt, bei der Oper und bei der Kirchenmusik, wofür ich ein jährliches Gehalt von 2000 Thalern beziehe; ich trete jedoch erst am 1! März in Gehalt und in Wirkung.

Nun erlaube ich mir von Ihrer Freundschaft einen kleinen Dienst zu erbitten. Ich habe nämlich 2 Windischgrätzer = Loose und 4 Esterhazy, welche

unterdessen in Wien gezogen worden sind. Haben Sie also die Güte mit dem
inliegenden Zettel zu dem Wechselhause D. Zinner auf dem Stephansplatz zu
gehen und nachsehen zu lassen, ob diese Loose vielleicht einen Gewinn
gemacht haben, worüber ich Sie dann ersuche, nur recht bald Antwort
zu schreiben. Empfehlen Sie mich doch auch Herrn Galli und geben Sie
mir Nachricht von Ihrem Befinden und ob Sie glücklich und zufrieden sind,
und schreiben Sie mir von Jedem Einzelnen Ihrer Familie, den kleinen Emil
nicht zu vergessen.

Nun, liebe gnädige Frau! leben Sie wohl für heute – mögen Sie ein
recht fröhliches Neujahr haben und gedenken Sie bisweilen Ihres Sie
aufrichtig verehrenden und von ganzem Herzen Ihnen ergebenen Freundes

Otto Nicolai

Königlicher Kapellmeister

Leipziger Straße No. 89.

nannte, und die ebenso ohne jede Titelatur mit du erwiderte.

Zwei Tage später, am Geburtstage der Königin, leitete Nicolai im Charlottenburger Schloß ein Hof-Konzert mit den italienischen Sängern der Königstadt am Klavier, und am 19. November führte er in der Charlottenburger Kirche beim Gottesdienst eine zweite, kleinere, vierstimmige Liturgie auf, die er der Königin am Geburtstage überreicht hatte.

Später im Winter dirigierte er noch zwei andere Hofkonzerte am Klavier, die im Schlosse zu Berlin stattfanden. In einem derselben (27. Jan.) sangen Mad. Viardot (die Schwester der Malibran) und Leopoldine Tuczek das erste Duett aus den „Lustigen Weibern", das dem König so gefiel, daß er Küstner beauftragte, die Oper zu geben. Nicolai selbst stand aber zunächst der Aufführung entgegen, „weil die Berliner Bühne keinen Buffobassisten besitzt." So unterblieb vorläufig auch die Fertigstellung des Werkes, nur die Ouverture war am 11. Dez. 1847 abgeschlossen worden.

Im neuen Jahre knüpfte Nicolai die Verhandlungen wegen Aufführung der D-dur-Symphonie in Leipzig wieder an und sandte am 16. Februar 1848 die Orchesterstimmen dahin ab, seine Ankunft für den 22. ankündigend. Die ausgebrochenen Unruhen waren wohl Ursache, daß die Aufführung unterblieb. Mit dem 1. März 1848 trat Nicolai nun sein neues Amt an unter den früher schon genannten Bedingungen. Im Theater war Taubert sein ihm gleichgestellter Kollege, im Dom wirkte August Neithardt mit ihm zusammen.

„Neithardt ist freundlich und gutmütig; auch komme ich ihm wenig in die Quere, da das Theater meine ganze Zeit in Anspruch nimmt. Da ich jedoch laut Kontrakt die obere technische Leitung des Domchors habe, so bin ich ihm eigentlich vorgesetzt. Diese Stellung muss definitiv bestimmter werden, wenn ich sie länger behalten soll, als dieser Kontrakt lautet."

So schrieb er in sein Tagebuch, nicht ahnend, daß er seinen bestehenden nur zweijährigen Vertrag nicht einmal aushalten sollte. Im Opernhause dirigierte er zum ersten Male am 12. März, an Spontinis Platze stehend, dessen „Vestalin", und die Kritik konnte auch hier die Umsicht des neuen Kapellmeisters und das Feuer seiner Leitung nur lobend hervorheben. Wenige Tage darauf (am 18. März) sollte das weltgeschichtliche Schauspiel der Revolution alle andern in den Hintergrund drängen. Nicolai selbst schildert die bekannten blutigen Vorgänge, die durch das unaufgeklärte Abfeuern

zweier Schüsse vor dem Schlosse veranlaßt wurden und zur Errichtung von 200 Barrikaden innerhalb zweier Stunden in allen Straßen führten, wie folgt:

„Ich wohnte in der Leipziger Strasse Nr. 89, und an den Ecken dieser Strasse, zur rechten und linken Hand, hatte das Volk Barrikaden gebaut. Das Militär, welches durch das Potsdamer Tor hereinkam, schoss die Barrikaden vor sich nieder und fasste gerade vor meinem Hause Posto, wo es die ganze Nacht durch schoss und beschossen wurde. Jedoch war dies noch nicht einmal einer der heftigsten Kampfplätze. Das war eine fürchterliche Nacht; es war von Sonnabend auf Sonntag. Sonntag früh erschien der königliche Befehl für das Militär, die Stadt zu räumen."

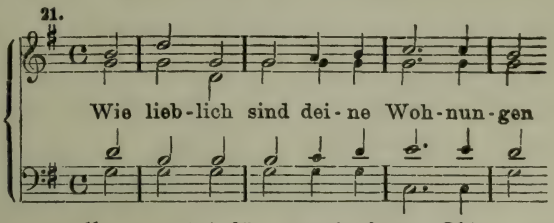
Da die Theater geschlossen wurden, ging Nicolai wieder auf zwei Tage nach Wagenitz zu seinem Freunde Georg von Bredow, den er schon im Februar einmal aufgesucht hatte. Die allgemeine Not ließ Nicolai die eigene zurückdrängen, denn so sehr er eine Entschädigung für die Zeit vom Oktober bis März, wo er immer für den Hof tätig war, nötig hätte, will er doch jetzt nicht darum einkommen, „in dieser fürchterlichen Epoche, wo der arme König für ihn keine Zeit und keine Gedanken haben könne".

Nach Wiederbeginn der Opernaufführungen war Nicolai als Dirigent viel beschäftigt; seinen geliebten „Don Juan" hatte er wieder zu leiten, dann „Die Hugenotten", „Zar und Zimmermann", Donizettis „Liebestrank", „Oberon", den er neu einstudierte und der ihm viel Lob eintrug, „Tell" und am 20. Juni die wiederum von ihm neu einstudierte „Zauberflöte".

„Die Königliche Kapelle scheint mit mir sehr zufrieden zu sein, dagegen habe ich an ihr viel zu wünschen übrig gefunden, bin aber Gott sei Dank klug genug gewesen, nicht mit der Türe ins Haus zu fallen. Die Verteilung der Opern zwischen Taubert und mir hat viel zu schaffen gemacht, bis sie kontraktlich festgestellt wurde. Ich machte die Teilung vor meiner Unterschrift aus. Mit Taubert bin ich leider sehr gespannt, denn der Mann ist furchtbar neidisch. Welche Wonne müsste es sein, mit Liebe und Wohlwollen in der Welt leben zu können. Es ist genug, etwas zu sein, um bittere Feinde zu haben. Hierbei sei erwähnt, dass die Berliner noch nicht die entfernteste Ahnung von Symphonie-Aufführungen haben in der Vollkommenheit, wie ich die Philharmonischen Konzerte in Wien hinstellte; dabei glauben sie aber, dass sie es besser als die ganze Welt machen. Die traurige Arroganz, die mir bei den Berlinern immer als Eigenschaft vorwaltend erschien, finde ich auch jetzt an ihnen wieder! Als Mensch werde ich Italien und Wien noch lange schwer vermissen, und als Künstler für Wien kaum ein Aequivalent finden, es müsste denn in der verständigeren, besser organisierten Einrichtung des Or-

chesters sein. In Berlin ist wohl mehr Ordnung, die ich in Wien oft so schwer vermisste, — aber der Wiener hat wohl mehr musikalisches Blut, während hier die Musik mehr angelernt ist. Im Süden hats halt mehr Talent!"

Das erste neue Werk, das der Domchor unter Nicolai einstudiert, ist sein 84. Psalm, von dem zwei Fassungen vorliegen. Die eine, einfachere, in G-dur



ist ganz a cappella gesetzt für gemischten Chor, anfangs rein vierstimmig, gelegentlich sechs- und nur am Schlusse achtstimmig. Von der zweiten Fassung wird später die Rede sein.

Mit dem 1. Juli traten die vierwöchentlichen Opernferien ein. Nicolai ließ sich auch noch für den August beurlauben und ging auf Anraten seines Arztes Dr. Vehsemeyer nach dem Nordseebade Wangeroog. Bad und Dorf war damals auf der Westseite der Insel gelegen und wurde mit Ausnahme des noch stehenden West-Turmes 1854/55 ein Opfer der furchtbaren Sturmflut. Die Zahl von 200 Badegästen erschien Nicolai damals sehr ansehnlich, er findet jedoch, daß der Oldenburgische Adel sich durch ein absonderliches und in der gegenwärtigen Zeit recht unpassendes Benehmen auszeichne. Er ist aber doch mit dem Aufenthalt ziemlich zufrieden und nennt Frl. Johanna Schröder und Komtesse Alexandra v. Münnich, Schwägerin des Landjägermeisters v. Ressing aus Oldenburg als diejenigen Damen, für die er sich interessiert habe.

Nachdem er eine Anzahl Seebäder genommen hatte, trat er die Rückreise an und machte zunächst in Braunschweig Station. Hier hörte er in dem alten, heut nicht mehr vorhandenen Hoftheater auf dem Hagenmarkte, in dem einst die Uraufführungen von Lessings „Emilia Galotti" und Goethes „Faust" stattgefunden hatten, die Oper „Zampa" mit Karoline Fischer-Achten („die wenig Stimme mehr hat") und Eicke („ein roher Mezzo-Tenor"), der die Titelrolle sang. Mit dem Regisseur Friedrich Schmezer und dem Baritonisten Josef Pöck, der in Wien der erste Jäger in Kreutzers „Nachtlager" gewesen war, dem Kapellmeister Karl Müller und seinem Bruder, dem Konzertmeister

Georg Müller, den beiden Violinisten des Müllerschen Streichquartetts, in deren Konzert er 1833 in Berlin seine Weihnachts-Ouverture aufgeführt hatte, machte bezw. erneuerte er die Bekanntschaft.

Auf einem kleinen Ausfluge in den Harz bestieg er die Roßtrappe, und von Magdeburg aus besuchte er in Leitzkau-Neuhaus die Familie Münchhausen, bei der er eine sehr herzliche Aufnahme fand. Im Tagebuch ist jedes einzelne Mitglied des Hauses — auch die abwesenden — mit Namen aufgeführt.

Inzwischen hatte der letzte Herzensroman Nicolais wieder den für ihn tief schmerzlichen Ausgang genommen. Pauline v. Stradiot war in Dresden als Sängerin bald eine sehr beliebte Kraft geworden. Sie hatte als Lucrezia Borgia, Agathe und Gräfin, als Clara im „Gutenberg" von Füchs besonders starke Erfolge gehabt, und ihr Vertrag wurde unter erhöhten Bedingungen für zwei Jahre erneuert. Nicolai hatte sie von Berlin aus zweimal besucht und stets die liebevollste Aufnahme gefunden, so daß sein Empfinden für sie immer stärker und bewußter geworden war. Er unterließ es aber, zur rechten Zeit das rechte Wort zu sprechen, bedrückt durch die anhaltende Krankheit, auch wohl infolge seiner Enttäuschungen allzu vorsichtig geworden, und so war es nicht unnatürlich, daß Pauline dem Liebeswerben ihres Kollegen, des temperamentvollen Heldenspielers Louis Mende zugänglich wurde und sich mit diesem verlobte. Nach einigem Zögern schrieb sie dies auch offen an Nicolai, und dieser gesteht in seinen Bekenntnissen auch zu, daß sie im Ganzen nicht unrecht habe.

„Ich hätte sie längst entweder freilassen oder heiraten sollen! Ich bin überzeugt, sie hat mich wirklich und sehr geliebt — aber ich sehe wohl, ein Mädchen will und muss geheiratet sein!"

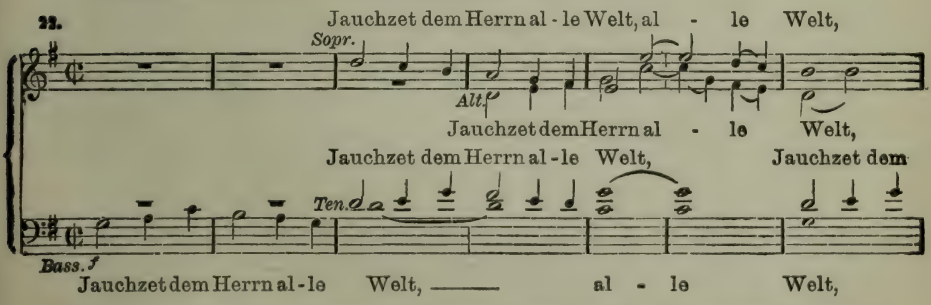
Der Bruch war unheilvoll für Beide. Hier waren sich offenbar zwei verwandte Seelen begegnet, über deren Nichtvereinigung „die Engel weinen" mochten. Das jedenfalls übereilte Bündnis mit Mende, eine Quelle langjähriger Qualen, wurde schließlich geschieden, und in ihrer zweiten, glücklichen Ehe mit dem ausgezeichneten Komiker Max Schulz mußte Pauline es erleben, den Gatten in unheilbarem Wahnsinn 1884 im Irrenhause zu Dalldorf enden zu sehen. Sie selbst wirkte nach ehrenvoller Bühnenlaufbahn an den Theatern in Breslau, Prag, Hamburg, Stuttgart, Dessau, Wiesbaden, Düsseldorf, Bremen und Königsberg, in der sie oft auch als Frau Reich auftrat,

zuletzt als gesuchte Gesanglehrerin in Berlin und starb daselbst am 15. Febr. 1897.[21])

Es gehört mit zur Tragik in Nicolais Leben, daß er, der nach häuslichem Glück so tiefes, inniges Verlangen trug, in dem reichen Kranze von Frauen, der ihn umgab, nicht zur richtigen Zeit die Eine fand, die er mit Inbrunst suchte. Der leicht entzündbare Künstler, den die „unwiderstehlich allgewaltige Macht der Schönheit" so oft in Fesseln schlug, darbte im innersten Herzen und starb am Weibe.

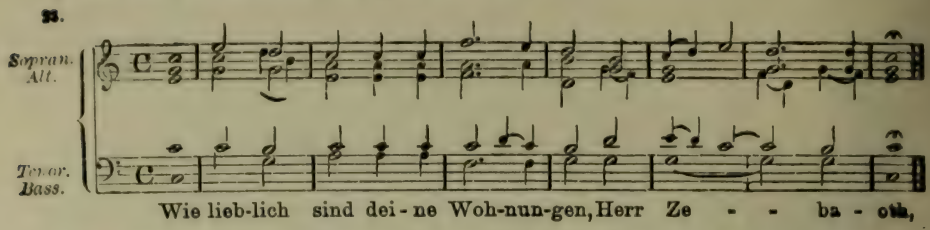
Am 26. August 1848 nach Berlin zurückgekehrt, übernahm Nicolai seine Ämter wieder und widmete sich mit ganz besonderem Eifer dem Domchor, unter dessen Mitwirkung am 24. September nach den stürmischen Ereignissen des Jahres die Einweihung der Friedenskirche in Sanssouci mit um so bedeutungsvollerer Feierlichkeit begangen wurde. Nach einer Ansprache des Bischofs Neander überreichte Hofbaurat Hesse dem Könige die Schlüssel der Kirche, worauf unter dem Geläut der Glocken und dem Gesang des im Atrium aufgestellten Domchors der Einzug erfolgte. Der Gottesdienst begann mit dem 100. Psalm, dann vollzog Bischof Neander unter Assistenz des Hofprediger Strauß und des Superintendenten Ebert den Weiheakt, und es folgte die Einführung des Hofpredigers Heym. Zu Beginn der Liturgie, die Feldprobst Bollert vollzog, wurde der 84. Psalm Nicolais von Chor und Gemeinde psalmodierend gesungen, worauf Heym die erste Predigt hielt.

Der 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn alle Welt", ein klangfrohes Werk, achtstimmig, für gemischten Chor, gliedert sich in drei Sätze: 1. Vivace alla breve, G-dur, (fünfstimmig)



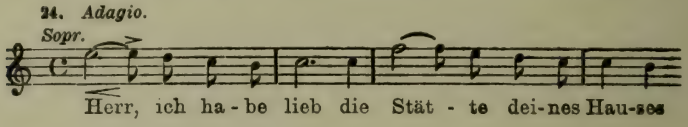
2. Maestoso, Es-dur, „Gehet zu seinen Toren ein mit Danken" doppelchörig, taktweise imitierend; 3. Andte con moto, G-dur, abwechselnd von vier Solisten, dem halben und ganzen Chor gesungen, mit schöner Steigerung. Ungedruckt.

Der 84. Psalm für zwei sich antwortende Chöre mit Orgel, 2 Trompeten und 3 Posaunen (ad lib.), steht in C-dur



und erfordert einen Chor am Altar und einen zweiten bei der Orgel, dazu kommt noch der Gemeindegesang. Fünfstimmig beginnt der erste Chor, und in ziemlich gleichmässigen Fortschreitungen bewegt sich fast durchweg die in feierlicher Feststimmung gehaltene Komposition; nur bei der Stelle „Siehe an das Reich deines Gesalbten" erscheint etwas Figuration in den Stimmen. Den Schluss bildet ein klangschöner Satz „Herr Zebaoth, wohl dem Menschen, der sich auf dich verlässt." Auch dies Werk blieb ungedruckt.

Zum Geburtstage des Königs, 15. Oktober, schrieb Nicolai einen kurzen Spruch, der ebenfalls Manuskript blieb,



für 6 Solostimmen a cappella.

Die Melodie liegt erst im Sopran, dann im Tenor, und wird erst von den höhern, dann von den tiefern Stimmen quartettmässig kontrapunktiert, bis am Schlusse alle Stimmen in ziemlich gleichmässigen Fortschreitungen sich vereinigen.

Endlich ging er auch wieder an seine Oper und vollendete am 18. Oktober das Duett zwischen Fenton und Reich (No. 3), und unterm 6. Nov. teilt er dem Vater, der jetzt in Preuß. Holland bei Elbing lebt, mit, daß Anfang Dezember „Der Verbannte" („Die Heimkehr") gegeben werden solle. „Dazu mußt du hier sein", schreibt er, und kommt dann auf die politischen Verhältnisse in den folgenden Zeilen:

„Die Spannung zwischen dem König und der das Volk vertretenden Nationalversammlung scheint jetzt ihren höchsten Grad erreicht zu haben. Man kann täglich einem neuen Ausbruch entgegensehen. Wien ist von den kaiserlichen Truppen ganz wieder genommen. Wie wird das alles noch enden? Und was soll aus den Künsten werden?? Wenn ich jetzt ohne Anstellung wäre, es wäre schrecklich, denn privatim ist nichts zu verdienen. So sehe ich wohl, dass der gute alte Gott es mit mir noch immer zum besten macht. Dank ihm dafür!!"

Die Aufführung des „Verbannten“ wurde dann abermals zurückgeschoben, zunächst wegen der unruhigen Zustände und später von ihm selbst aus künstlerischen Bedenken zugunsten der „Lustigen Weiber“, die er infolgedessen nunmehr im neuen Jahre endlich fertig stellte.

Als Konzertdirigent sollte Nicolai in der kurzen Zeit seiner Amtsführung wenigstens einmal vor dem Berliner Publikum erscheinen und zwar am 14. Dezember 1848 gelegentlich des Konzerts für den Spontini-Fonds. Es war dies das beim Engagement Spontinis ihm zugestandene alljährliche Benefiz-Konzert, das er stets am Bußtag veranstaltete, dessen Ertrag er aber seit 1826 dem Königl. Orchester und Opernchor überwies. Die Buntscheckigkeit des Programms unterscheidet sich wesentlich von der stilvollen Einfachheit der von Nicolai in Wien aufgestellten Programme der Philharmonischen Konzerte, dürfte also kaum ihm zur Last zu legen und in örtlichen Verhältnissen begründet sein.

Königliche Schauspiele.
Donnerstag, den 14. December 1848.
Im Opernhause.
Mit aufgehobenem Abonnement.

Grosses Vocal- und Instrumental-Concert,

unter der Direction des K. Kapellmeisters Nicolai.

Die Einnahme ist zum Besten einer Unterstützungs-Kasse (Spontini-Fonds) für hilfsbedürftige Theater-Mitglieder bestimmt.

Erster Theil.

1. Ouverture zu der Oper: „Olympia“ von Spontini.
2. Arie aus der Oper: „Cosi fan tutte“ von Mozart,
   gesungen von der Königlichen Kammersängerin Fräul. Tuczek.
3. a) Chor: „Schmückt die Altäre“,
   b) Türkischer Marsch,
   c) Chor der Derwische,
   } aus dem Festspiele: „Die Ruinen von Athen“ von L. van Beethoven.
   (Hier noch nicht öffentlich aufgeführt.)
4. Romanze aus der Oper: „Der Verbannte“ von Nicolai,
   gesungen von Frau Köster.
5. Quartett aus der Oper: „Bianca e Faliero“ von Rossini,
   gesungen von Fräul. Tuczek, Fräul. Marx, Hrn. Kraus u. Hrn. Zschiesche.
6. „Preußens Stimme“, ein Volksgesang, gedichtet von Dr. W. K. Lange, componiert von Nicolai,
   gesungen von sämtlichen Solo- und Chor-Sängerinnen und -Sängern der K. Oper.

Zweiter Theil.

1. Ouverture zu dem Trauerspiel: „Egmont“ von L.van Beethoven
2. Arie aus der Oper: „Sargines“ von Paer,
gesungen von Frau Köster.
3. Romanze aus der Oper: „Joconde“ von N. Isouard
gesungen von Hrn. Kraus.
4. Das Lied von der Glocke von Fr. v. Schiller
vorgetragen von der K. Hofschauspielerin Frau Crelinger.
5. Arie des Riesen Polyphem, aus der Cantate: „Acis und Galathea“, von Haendel,
gesungen von Hrn. Zschiesche.
6. Duett aus der Oper: „Aschenbrödel“ von N. Isouard,
gesungen von Frau Köster und Fräul. Tuczek.
7. „Borussia“, Volksgesang von Spontini,
gesungen von sämtlichen Solo- und Chor-Sängerinnen und -Sängern der K. Oper.

Frau Köster, die als Frl. Schlegel schon in Wien unter Nicolais Leitung gesungen hatte, brachte die Arie aus der „Heimkehr des Verbannten“ (Anfang des 3. Aktes) zu bester Geltung, das „Preußenlied“ aber entfesselte wahre Stürme patriotischer Begeisterung und mußte wiederholt werden.

Acht Tage später (am 22. Dezember) erfolgte die Uraufführung einer von Nicolai empfohlenen romantisch-komischen Oper, mit der ein junger Berliner Komponist, Richard Wüerst, zum erstenmal auf die Bühne gelangte. Das Erstlingswerk, „Der Rotmantel“ kam zwar über die eine Vorstellung nicht hinaus, drei von Wüersts späteren sechs Opern fanden aber an derselben Stelle dann freundliche Aufnahme, wenn sie sich auch nicht dauernd erhielten.

In diese Zeit fällt auch die Veröffentlichung des letzten Liederheftes, op. 41, das, wohl noch aus Wien stammend, zwei sentimentale Gedichte Mosenthals in der Vertonung Nicolais enthält: Das Veilchen („Ein Veilchen lag zerdrückt im Gras“, As-dur, $^3/_4$, Adagio), und: Nur daß ich singen kann (Trost im Liede. „Ein Vögelein im Sang geübt“, A-moll, $^2/_4$, langsam und traurig).

Im ersten wird ein Gespräch zweier Blumen, im letzten zweier Vögel geschildert, und während das erste allzu eintönig auf dem melancholischen Grundton verharrt, ist das zweite abwechslungsreich; es scheut sogar vor einer dramatisch bewegten Reminiszenz an das grosse Duett im 4. Akt der Hugenotten nicht zurück und wächst sich fast

zur Opernarie aus. Das Heft ist Nicolais Freund, dem Opernsänger Robert Kraus gewidmet, der in Wien und Berlin unter seiner Leitung sang.

Nicolai trat nun in sein letztes Lebensjahr und leitete es ein mit der Komposition des 97. Psalms „Der Herr ist König" für vierstimmigen Chor a cappella (D-dur, $^4/_4$).

Es ist ein Stück von grosser Frische — mit seinen Sequenzen vom 3. Takt an direkt an Sachsens Schusterlied aus den Meistersingern mahnend — mit den tonmalerischen Effekten der leuchtenden Blitze und des Erschreckens und reicher thematischer Arbeit. Die Sopran-Arie „Zion höret es und ist froh" bildet nach dem lebhaften Allegro einen schönen lyrischen Gegensatz.

Am Sonntag Estomihi führte er dann sein letztes Werk auf geistlichem Gebiet den 31. Psalm „Herr auf dich traue ich" für achtstimmigen Chor (Es-dur, $^4/_4$) im Dom auf, ein Werk, dessen Leidensklagen man nicht ohne tiefe Ergriffenheit vernehmen kann. Beide Psalmen erschienen in dem Sammelwerk Musica sacra. Der letzte Satz „Seid getrost und zaget nicht" sogar noch einmal in einer Sonderausgabe mit dem Text „Die Strafe liegt auf ihm".

Über Nicolais Tätigkeit als Domkapellmeister berichtet H. Mendel aus persönlicher Wahrnehmung, daß die Aufführungen des Domchors unter Nicolai mehr und mehr wirkliche und erhebende Andachtsübungen wurden.

„Ohne störende Tonangabe setzte die Gesamtheit in reiner vierstimmiger Harmonie ein. Die An- und Abschwellungen der Stimmen waren von unnachahmlichem Reize, und der Schluss der Gesänge, den Nicolai, wie er es in Rom gehört hatte, gewöhnlich leiser und leiser verhallen liess, vollendete die Erhebung, der man sich hingab. Die bei allem künstlerischen Ernste und aller Energie vorwaltende Leutseligkeit verschaffte seinen Reformen, mit denen er sofort begann, den leichtesten Eingang. Nach Jahren noch erinnerten sich seine damaligen Chorschüler heiterer Miene des kleinen blonden, stets freundlichen Mannes."

Gewohnt, überall Hand anzulegen, wo es galt, der Kunst zu dienen und sie zu fördern, hatte sich Nicolai auch dem 1844 von Franz Commer in Gemeinschaft mit Theodor Kullak, Hermann Küster, E. D. Wagner und Dr. Otto Lange gegründeten Berliner Tonkünstlerverein angeschlossen. Schon im Juli 1848 hatte der Kultusminister Ladenberg, von dem Gedanken ausgehend, den Einfluß aller Künste auf das Volksleben in Übereinstimmung zu setzen und zu organisieren, ein Reskript erlassen, mit der Aufforderung, über die Reorgani-

sation der Musikverhältnisse Bericht zu erstatten, und im Tonkünstlerverein drang Nicolai mit allem ihm eigentümlichen Feuer darauf, diese Gelegenheit zu benutzen, um endlich das langvermißte Staatskonservatorium und andere regierungsseitig unterstützte musikalische Lehranstalten zur Heranbildung einer neuen Generation zu erhalten, da die Musikklasse der Akademie und die königliche Theater-Orchesterschule wahre Ironien auf ihre Namen wären.

Er wies auf die ausgezeichneten Lehrkräfte, sowohl im Vereine selbst, als auch in der königlichen Kapelle hin, die völlig brach lägen und die man ja nicht fortsterben lassen sollte. Ja, er arbeitete einen vollständigen Lehrplan für diesen Zweck aus, bei dem ihm die in Italien und in Wien gewonnenen Erfahrungen zugute kamen. Seinem unaufhörlichen „ceterum censeo" hauptsächlich verdankt die musikalische Welt die Konstituierung eines besonderen Vereins „zur Reorganisation des Musikwesens im preußischen Staate" aus dem Schoße des Tonkünstlervereins hervorgegangen, in dem Nicolai natürlich mit zu den fünf Männern des Vorstandes gewählt wurde. Er begann seine Wirksamkeit, indem er dem Staatsministerium eine trefflich ausgearbeitete und motivierte Denkschrift einreichte, wie dies vorher schon A. B. Marx getan hatte. Dann schritt man zur Wahl von Fachkommissionen, erließ einen Aufruf zur Bildung von Provinzialvereinen und begann, in den Versammlungen das ganze Kunstgebiet reorganisierend zu beleuchten.

Frohe Hoffnung erfüllte alle Welt. Wie die Religion und Wissenschaft, so sollten auch die Künste, mit ihnen Theater und Musik, dem Kultusministerium, das die Bildung und Veredlung der Nation zur Aufgabe hat, unterstellt werden, und schon war es dem Minister gelungen, auch den König für die Reformideen zu gewinnen. Die Errichtung einer alle Künste umfassenden Akademie war vorbereitet, und im Sommer 1849 sollten künstlerische Autoritäten zu einer Beratung der vorliegenden Entwürfe nach Berlin berufen werden.

Aber welche Enttäuschung! Ladenberg mußte dem Ministerium Manteuffel weichen und „aller Segen seiner Pläne ging mit ihm in sein frühes Grab." Erst 1861 sollte mit der Errichtung der Königl. Hochschule für Musik ein Teil der damaligen Hoffnungen sich erfüllen.

Die

Lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in 3 Akten

mit Tanz

nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel

gedichtet von

H. S. Mosenthal.

Musik von

Otto Nicolai

Kompl. Preuß. Kapellmeister.

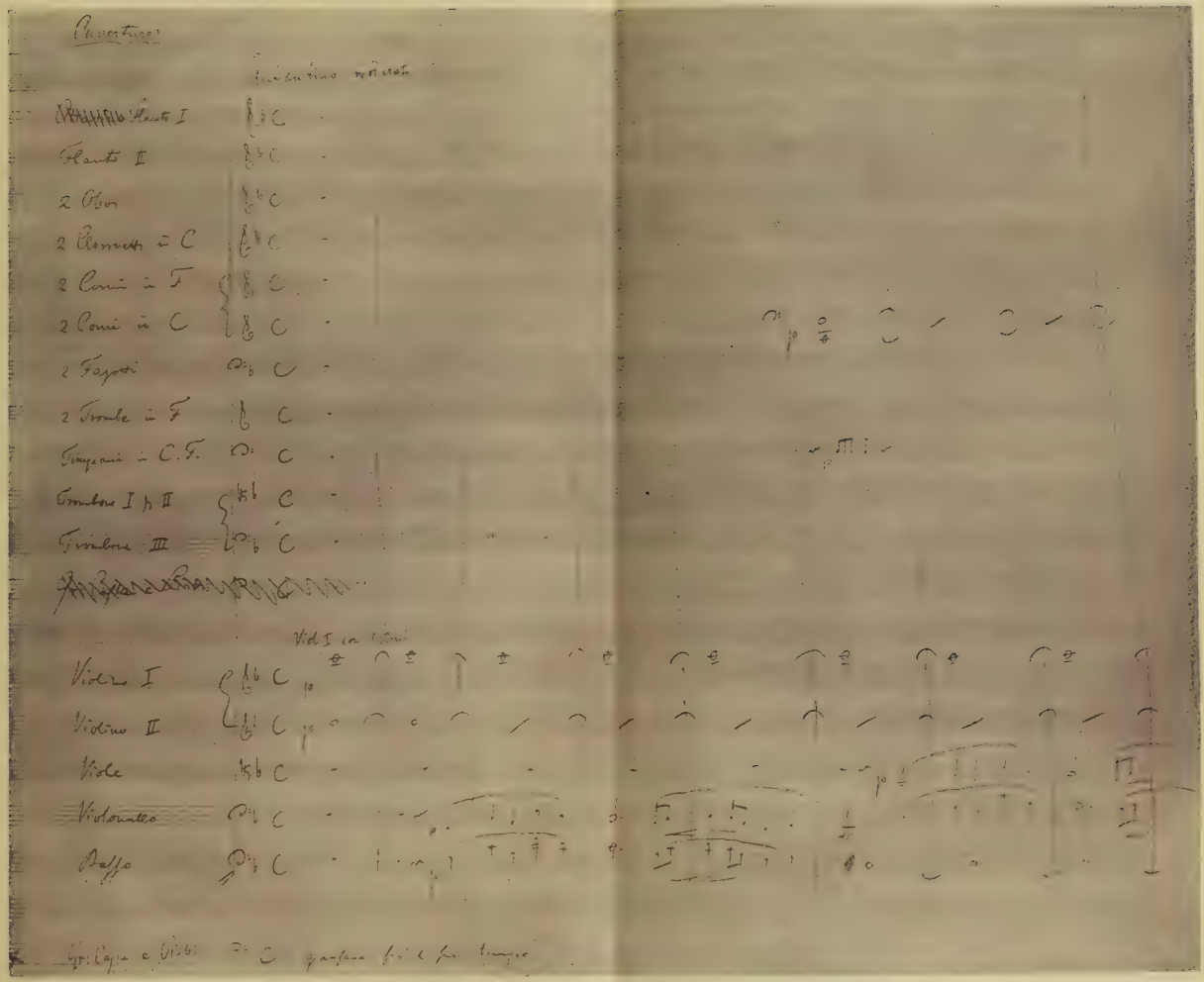
Zum 1ten mal aufgeführt im Königl. Opernhause zu Berlin

am 9ten Maerz 1849.

Frau Fluth — Dlle Leopoldine Tuczeck.
Frau Reich — Dlle Marx (Pauline)
Jungfer Anna Reich — Frau Louise Köster geb: Schlegel.
Fenton — Herr Pfister
Spärlich — Herr Mantius
Falstaff — Herr Zschiesche.
Chöre und Ballets.

Herr Fluth — Herr Krause
Herr Reich — Herr Mickler
Doctor Cajus — Herr Lieder
Der Wirth } in Gasthaus zum Hohenbande
Der Kellner }
Erster Bürger — Herr Tügener
2ter, 3ter, 4ter Bürger

Balletmeister Herr Hoguet.
Chordirector Herr Elssler.
Regisseur Herr Stawinsky.


Ouverture
Flauto I
Flauto II
2 Oboi
2 Clarinetti in C
2 Corni in F
2 Corni in C
2 Fagotti
2 Trombe in F
Timpani in C.F.
Trombone I & II
Trombone III
Violino I
Violino II
Viole
Violoncello
Basso

Zu Anfang des Jahres 1849 war Nicolai offiziell dem Berliner Tonkünstlerverein beigetreten, dem er ein treues, bei der Debatte allerdings oft mit Hitze seine Meinung verfechtendes, aber überaus tätiges Mitglied wurde.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Endlich gelangten nun auch die „Lustigen Weiber" zur Vollendung, indem er am 22. Jan. die Ballade der Frau Reich vom Jäger Herne (No. 10), am 27. Jan. das dritte Finale (No. 17), am 10. Februar die Arie der Anna (No. 11) und am 20. Febr. als letzte Nummer das Trinklied Falstaffs (No. 5) abschloß. Schon früher hatte er einmal dem Vater geschrieben:

„Meine neue Oper hat mir schon beim Komponieren viele Freude gemacht. Das Schaffen sind doch die schönsten Stunden des Künstlers. Wenn ich mehr Erfindung, mehr Genie hätte, so wollte ich mich dreist in die allererste Reihe stellen, denn das Aufschreiben, das Instrumentieren, die Anwendung aller Gesang- und Instrumentalmittel kenne ich ganz ausserordentlich."

Mehr als drei Jahre waren vergangen, seit er mit frohem Mut das Werk begonnen hatte, mit dem er in die Reihe der deutschen Opernkomponisten eintrat. Der Anfang einer neuen Epoche seiner Künstlerlaufbahn sollte es werden, und alles Trübe, was sich zwischen Beginn und Ende seiner Schöpfung gedrängt hatte, konnte die Freudigkeit und Schaffenslust nicht ersticken; sie trug ihn hinweg über alle Sorge und über den Zweifel an sich selbst. Und wonach so viele vergebens gerungen, ihren Namen mit dem des größten Dichters aller Zeiten dauernd verbunden zu sehen, Nicolai zuerst sollte das hochgesteckte Ziel mit seinem Lebenswerke erreichen.

Später als die meisten anderen Stücke Shakespeares sind „Die lustigen Weiber" in Deutschland bekannt geworden. Während schon 1611, also noch zu Lebzeiten des Dichters, „Der Jud von Venedig" bei uns gespielt wurde, läßt Wieland in seinem achtbändigen Übersetzungswerk von Shakespeares Theatralischen Werken (1763—66) unsere Komödie noch unberücksichtigt. Es erklärte sich das leicht, wenn man liest, was er über die Falstaff-Szenen in „Heinrich IV." schreibt, die er „Gemälde des untersten Grades von pöbelhafter Aus-

gelassenheit des Humors und der Sitten" nennt. Er findet, „daß der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, größtenteils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten und Wortspielen und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz" bestehe, und läßt ganze Szenen aus. Von der Tragikomik der Falstaff-Figur weiß Wieland noch nichts. So sehen wir denn erst im Jahre 1771 die „Lustigen Weiber" auf einer deutschen Bühne, und zwar in einer Bearbeitung als Lokalstück unter dem Titel:

Die lustigen Abentheuer an der Wienn.

Ein Lustspiel in 5 Aufzügen von J. B. Pelzel,

das 1772 auch gedruckt wurde.[22])

Auf der Opernbühne erschienen „Die lustigen Weiber", soweit zu ermitteln war, zuerst in Paris, wo sie am 7. Dezember 1761 in der Comédie Italienne unter dem Titel:

Le vieux coquet

ou

Les deux amies

zur Aufführung kamen. Die Musik rührte von dem Violinisten Papavoine her. Das schlechte Libretto hatte ein vollständiges Fiasko des Werkes zur Folge, so daß es bei der einmaligen Aufführung sein Bewenden hatte.

Die erste deutsche Oper, die den Stoff behandelt, beschritt in Mannheim die Bühne. Die Anzeige des National-Theaters lautet:

Dienstag, den 4. November 1794.

Zum erstenmal.

Die lustigen Weiber.

Ein Singspiel in 3 Aufzügen von Herrn Römer, nach Shakespear.

Die Musik ist von Herrn Peter Ritter.

Näheres über Peter Ritters „Lustige Weiber", die als Vorläufer der Nicolaischen Oper jedenfalls am meisten von allen seinen Werken interessieren, war bisher keinem Quellenwerke zu entnehmen.

Die Auffindung der Partitur wurde um so wertvoller, als wir dadurch auch über die Textfrage bezüglich eines anderen

Werkes Aufklärung erhalten, das um seines Meisters willen von noch größerer Bedeutung ist:

Die lustigen Weiber von Windsor
und der dike Hanns,
ein komisches Singspiel in zween Aufzügen,
für das Herzoglich Braunschweigisch-Oelsische Hoftheater.
Musik vom Herrn Karl von Dittersdorf 1796.

Es zeigt sich nämlich, daß Ritter und Dittersdorf beide den gleichen Text komponiert haben, der nur an einigen Stellen etwas geändert wurde, offenbar von Herklots, der in der Anzeige, in der Dittersdorf die Oper zum Verkauf ausbietet, als Dichter genannt ist.

Das letzte Jahr des 18. Jahrhunderts brachte eine neue Opernbearbeitung der „Lustigen Weiber", die von Wien aus ihren Weg über die Bühnen nahm. Der Wiener Theaterzettel verkündete:

Im Theater nächst dem Kärntnerthor:
Von den k. k. Hof-Operisten
heute Donnerstag, den 3. Jänner 1799
zum erstenmal
Fallstaff osia: Le tre Burle
Falstaff
oder
Der dreyhmal Gefoppte
Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen
Nach dem Englischen.
Die Poesie ist von Herrn Karl Prosper Defrancèschi, der Rechtsgelehrtheit Candidaten. Die Musik ist von Herrn Anton Salieri, ersten k. k. Hofkapellmeister.

„Falstaff" wurde im Kärntnertor-Theater am 3. Januar und 8. Februar 1799, im Burg-Theater vom 6. Januar 1799 bis 9. Mai 1802 24 mal, im ganzen sonach 26 mal aufgeführt, hatte also einen guten Erfolg zu verzeichnen.

In einer über Italien hinaus nicht bekannt gewordenen Oper von Mercadante erschien im 19. Jahrhundert Falstaff zuerst wieder auf der Opernbühne. Aber nicht „Die lustigen Weiber" sind diesmal die Stoffquelle, sondern „Heinrich IV." bildet in kaum mehr mit Shakespeare zusammenhängender

Weise die Grundlage des Librettos. Das nur in italienischer Sprache vorhandene Textbuch verzeichnet den Titel wie folgt:

La Gioventù di Enrico V.

Melodramma in quattro parti di Felice Romani.
Da rappresentarsi nell' Imp. Regio Teatro alla Scala (Mailand) l'autunno 1834 [zuerst 25. Nov.]

Auf dem heimischen Boden Alt-Englands sollte dann „Fallstaff" als Titelheld zu neuem Bühnenleben erwachen. Freilich sprach er wiederum nicht seine Muttersprache, denn ein italienischer Dichter war es, der das Textbuch lieferte, und der Komponist, obwohl er ein Sohn der vereinigten Königreiche war und für das Londoner Publikum schrieb, gehörte völlig der italienischen Schule an.

Michael William Balfe, in Italien als Musiker und Sänger ausgebildet, hatte bereits eine Anzahl italienischer Opern auf der Bühne des Londoner Drury Lane-Theaters zur Aufführung gebracht. 1838 versuchte er sich zum erstenmal — ohne sonderlichen Erfolg — mit der Oper „Diadeste" in der rein komischen Gattung, worauf ihn der Manager der italienischen Oper in Her Majesty's Theatre, Laporte, aufforderte, ein Werk für das hervorragende Ensemble seines Theaters zu schreiben. Er wählte Falstaffs Windsor-Abenteuer als Stoff und schrieb zu dem Textbuch von S. M. Maggioni in der kurzen Zeit von zwei Monaten die Musik. Trotz der Sympathie, der das Sujet in London begegnen mußte, hat „Falstaff" sowenig als die früheren Opern Balfes seinen Ruhm begründet, dieser datiert erst vom Jahre 1843, wo „Die Zigeunerin" vom Drury Lane-Theater aus ihren Weg über alle Bühnen nahm.

Das Textbuch führt den Titel folgendermaßen an:

Falstaff,

a comic opera in two acts by S. M. Maggioni.
The music by M. W. Balfe.
As represented at Her Majesty's Theatre,
Haymarket, [19.] July 1838.

Unabhängig von all diesen Vorgängern hat Nicolai seine Oper entworfen und ausgeführt, deren Ankündigung lautete:

Königliche Schauspiele.

Freitag, den 9. März 1849.

Im Opernhause.

33ste *Abonnements-Vorstellung.*

Zum Erstenmale:

Die lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in 3 Akten, mit Tanz, nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiel, gedichtet von H. S. Mosenthal. Musik vom K. Kapellmeister Otto Nicolai. Tanz von Hoguet. In Scene gesetzt vom Regisseur Stawinsky.

Personen:

Sir John Falstaff	Hr. Zschiesche.
Herr Fluth, Herr Reich, } Bürger von Windsor	Hr. Krause. Hr. Mickler.
Fenton	Hr. Pfister.
Junker Spärlich	Hr. Mantius.
Dr. Cajus	Hr. Lieder.
Frau Fluth	Fräul. Tuczek.
Frau Reich	Fräul. Marx.
Jungfer Anna Reich	Frau Köster.
Der Wirth, Der Kellner, } im Gasthaus zum Hosenbande	Hr. Fischer. Hr. Röhr.
Erster, Zweiter, Dritter, Vierter } Bürger	Hr. Tägener. Hr. Müller II. Hr. Meinhardt. Hr. Brandt.

Chöre und Ballets. Bürger und Frauen von Windsor. Kinder.
Masken von Elfen, Feen und anderen Geistern, Mücken,
Wespen . . . . . Fräuls. Bethge, Bordowich, Koch, Ditbaner, Starke.
Zwei Knechte des Herrn Fluth. Kellner.

Arienbücher sind das Stück für 5 Sgr. Abends im Corridor zu haben.

Die freien Entréen sind ohne Ausnahme nicht gültig.

Anzeige.

Preise der Plätze: Parquet, Tribune und zweiter Rang 1 Thlr. Erster Rang, erster Balkon daselbst und Proscenium 1 Thlr. 10 Sgr. Parterre, dritter Rang und Balkon daselbst 20 Sgr. Amphitheater 10 Sgr. 2c.

Sonnabend, den 10. März. Im Schauspielhause. 39ste Abonnements-Vorstellung. Egmont, Trauerspiel in 5 Abtheilungen, von Goethe. Musik von L. van Beethoven. Anfang halb 7 Uhr.

Das Billet-Verkaufs-Büreau im Opernhause, woselbst auch die Billets zu den Schauspielhaus-Vorstellungen verkauft werden, ist an den Wochentagen von 9 bis 1 Uhr und an den Sonntagen von 11 bis 1 Uhr geöffnet.

In Folge mehrerer vorgefallenen Unannehmlichkeiten wird Jedermann vor dem Ankaufe solcher Theater-Einlaß-Billets gewarnt, welche nicht unmittelbar entweder in dem Billet-Verkaufs-Büreau, oder aber am Abend der Vorstellung selbst an der Tageskasse angekauft sind, indem nur allein für die Gültigkeit solcher Billets eingestanden werden kann.

Nachricht. Beurlaubt: Hr. und Fräul. Taglioni, Hr. und Frau Brue, Hr. Grua. Unpäßlich: Hr. Hartmann, Frau Komitsch.

Anfang halb 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr.

Die Kasse wird um halb 6 Uhr geöffnet.

Schnellpressendruck v. E. Litfaß, in Berlin, Adlerstr. 6.

Wir können es uns ersparen, das allbekannte Werk — von dem zum mindesten die Ouverture in jedem Erdenwinkel, wo nur Musik gemacht wird, erklingt — zu analysieren. Lebt es doch in voller Frische auf allen Bühnen und wird in jedem Opernführer eingehend besprochen und mit seltener Einstimmigkeit gewürdigt.[23]) Es soll hier nur die historische Stellung angedeutet und gezeigt werden, worin seine bezaubernde Eigenart besteht, und wie der Komponist die Kunst — auf seinem besonderen Gebiete — einen Schritt weiter gebracht hat, was er bekanntlich als das Kennzeichen echten Künstlertums betrachtete.

Auf dem so spärlich bebauten Felde der komischen Oper leuchtete, nachdem J. A. Hillers und Dittersdorfs Schöpfungen als verblüht gelten konnten, einzig Mozarts „Figaro" als unverwelkliche Wunderblume, deren Duft und Farbenpracht uns auch heut noch entzückt. Dann war nach langer Pause Lortzing mit seinen urwüchsig-gesunden, heitern Schöpfungen auf den Plan getreten, die, nicht so aristokratisch-feingeistig wie die des Salzburger Meisters aus der Rokkokozeit, gewissermaßen das demokratische Biedermeiertum in der Oper vertretend, sich bewußt an die breite Masse des Volkes wandten und auch im besten Sinne volkstümlich wurden und geblieben sind.

Sechzig Jahre nach „Figaro", ein Jahrzehnt nach „Zar und Zimmermann" entstanden die „Lustigen Weiber", und wie so grundverschieden bei allen den vielen Berührungspunkten sind sie von ihren Vorgängern!

In Wesen und Charakter Mozart geistig verwandt, im Werdegang durch die gründliche Fachbildung und die vorherige Kunstübung auf allen Gebieten, den Aufenthalt in Italien und die Schöpfung italienischer Opern ihm so nahestehend und bis zur Anbetung ihn verehrend, mußte Nicolai in ihm das gegebene Vorbild erkennen, dem nachzustreben er auch in seiner deutschen Oper nicht unterläßt, wie aus dem Aufbau der Finali und der anmutigen Zeichnung der Frauenrollen ersichtlich. Mit Lortzing, dem norddeutschen Landsmanne und Kollegen, verband ihn andererseits die Art des Humors, die der plastischen Gestaltung der derbgeschnitzten Männerfiguren zugute kamen.

Ein anderer Einschlag noch ist zu bemerken, der mit der Einbeziehung des romantischen Elfenspuks zusammenhängt. Weber mit seinem 20 Jahre zurückliegenden Schwanengesange

Die ersten Darsteller der „Lustigen Weiber".

Pauline Marx	(Frau Reich)	Leopoldine Tuczek	(Frau Fluth)
Julius Krause	(Fluth)	Louise Köster	(Anna Reich)
Julius Pfister	(Fenton)	August Zschiesche	(Falstaff)

„Oberon" wurde da vorbildlich, und wohl absichtlich hat Nicolai im Terzett Falstaffs mit den Frauen („Wer könnt' euch widerstehen") Webers „Oberon im Traum gewiegt" notengetreu zitiert.

Aber soviel Anregung Nicolai auch seinen Vorgängern verdankt, alles was er in sich aufnahm, ist sein eigen Fleisch und Blut geworden und hat neue Gestalt gewonnen. Im Zusammenfassen aller seither erreichten Fortschritte hat er, wenn auch nicht zu den großen Bahnbrechern zählend, den Stil der komischen Oper weitergebildet. Auf Grundlage seiner, durch die vielen Vorarbeiten erlangten technischen Sicherheit gab er seinen musikalischen Szenen die kräftige architektonische Anlage, auf der sich die einzelnen Nummern in ihrer schlanken, gefälligen Form erhoben. Der melodische Reichtum wird noch hervorgehoben durch die Kunst der Verarbeitung der einzelnen Themen, die abwechslungsreiche, pikante und doch immer logische Harmonisierung und eine bis dahin nicht angewandte rhythmische Mannigfaltigkeit.

Eine so minutuöse Kleinarbeit in der musikalischen Ausgestaltung und Untermalung des Textwortes, der Verknüpfung der Motive, des kunstreichen Tonsatzes mit allen Finessen des Kontrapunkts bei spielerischer Leichtigkeit des Ganzen wies vor ihm noch keine Partitur auf diesem Gebiete auf, so wenig sich der Ausdruck der Ironie, des komischen Pathos, tonmalerische und Kontrast-Wirkungen in gleicher Weise vereinigt fanden mit einer blühenden Melodik, die auch die schwächeren, rein lyrischen Nummern noch immer reizvoll macht.

Dazu gesellt sich eine glänzende, die Individualität jedes einzelnen Instruments auf das genaueste berücksichtigende Orchestrierung, die jeder Situation, jeder Figur der Oper die Farbe gibt und für die derbe Wirtshausszene wie für den duftigen Mondscheinakt mit seinem Elfenzauber die charakteristischen Klänge findet. Schon Nicolai verwendet die heut so beliebt gewordene mehrfache Teilung der einzelnen Streichergruppen und stellt der Technik Aufgaben, wie sie bis dahin in der komischen Oper nicht vorkamen. Den Orchesterkörper selbst hat er nur in der bei Beethoven üblichen Besetzung — mit Hinzuziehung der Ophicleide statt des Kontrafagotts — verwendet; um so bewundernswerter der Farbenreichtum und die Kraft des Klanges, die Steigerung des Ausdrucks ohne

Vermehrung der Ausdrucksmittel, wie wir sie erst in den Meistersingern wieder antreffen. Und kein Kunstmittel sehen wir verwendet, wo es nicht die Situation bedingt, wo die Anwendung nicht logisch aus der Sache entspränge. Die Form des musikalischen Dialogs zwischen Falstaff und Fluth im 2. Akt bedeutet in der Tat eine Neuerung für die komische Oper und leitet schon zu Verdis „Falstaff" hinüber, dessen Grazie und feinen Humor Nicolai oft erreicht, während er ihn an sinnlicher Frische der Melodien und kräftiger Wirkung des Ganzen bei weitem übertrifft. Bedauern muß man, daß Nicolai nicht wie sein Rivale ohne Rücksicht auf die Ausführung sein Werk frei gestalten konnte, sondern, um die Besetzung zu erleichtern, auf eine Anzahl charakteristischer Gestalten aus Shakespeares Lustspiel verzichten mußte, die Verdi mit gutem Glück wieder in die Handlung einfügte.

Es möchte wundernehmen, daß eine Oper wie „Die lustigen Weiber", die zu einer Zeit entstand, als Wagner mit seinen drei ersten Bühnenwerken („Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser") schon erfolgreich hervorgetreten war — und Nicolai hat die Erscheinung seines Dresdener Kollegen ja keineswegs unbeachtet gelassen — noch mit gesprochenem Dialog geschrieben wurde. Um so mehr, als einerseits der Komponist aus der italienischen Opernschule hervorging, die den Wechsel von Gesang und Rede seit altersher als unkünstlerisch vom Gebrauch ausschloß, und er andererseits in seinem Schaffen weit moderner war, als seine auf gleichem Gebiete schaffenden Zeitgenossen, wie seine Instrumentierung, seine Harmonik und Dynamik fast durchweg zeigen. Wenn Lortzing bei der Dialogoper zeitlebens blieb, so ist das bei der Art seiner Begabung und seines Entwicklungsganges vollkommen verständlich. Von Nicolai möchte man heut annehmen, er hätte, nachdem Flotow in „Stradella" und „Martha" auch schon komische Opern ohne Dialog geschaffen hatte, eine vermittelnde Form anwenden müssen, etwa wie Hermann Goetz in seiner „Widerspenstigen", der, gleichfalls auf Mozart weiterbauend, die geschlossenen Formen beibehielt, aber doch den Dialog vermied und den Fluß der Musik nicht unterbrach.

Nicolai befürchtete wohl mit Recht die Schwerfälligkeit der Wiedergabe eines ausgeführten musikalischen Dialogs, die bei Falstaff und Fluth nichts auf sich hatte, bei den andern Partien aber gefährlich werden konnte. Klagte doch Lortzing

nicht mit Unrecht, daß der Deutsche Rezitative in der komischen Oper immer sänge, als wenn er einen Harnisch oder ein Priesterhemd anhätte. Erfahrungen dieser Art mögen den noch weit feinfühligeren Nicolai umsomehr veranlaßt haben, seiner Oper, mit der er sich vom Auslande abwandte, und die er mit voller Absicht für sein deutsches Volk und für deutsche Sänger schrieb, den gesprochenen Dialog einzufügen. Die Ironie des Schicksals hat freilich gewollt, daß seinem ausdrücklichen Willen zuwider „Die lustigen Weiber" gerade an der Stelle, zu der er die nächsten persönlichen Beziehungen gehabt hatte, an der seine künstlerischen Anschauungen am besten bekannt waren und am meisten hätten respektiert werden sollen, an der Wiener Hofoper, bei ihrer Erstaufführung am 12. Februar 1852 mit Rezitativen, die Heinrich Proch wenig glücklich nachkomponiert hatte, gegeben wurden. Mehrere Bühnen folgten auch dem Beispiele, aber die Zeit hat schließlich doch Nicolai recht gegeben, und überall wurde nach und nach wieder der Dialog eingeführt.

Wenn bei der Dankbarkeit der Aufgaben die Aufführungen der „Lustigen Weiber" auch Freudigkeit und Frische gewöhnlich nicht vermissen lassen, so bleiben doch mancherlei Wünsche häufig unerfüllt. Sie beziehen sich vor allem auf eine stilvollere Wiedergabe, als man sie meist auf der Bühne sieht. Da drängen sich Cajus und namentlich Spärlich durch unpassendes Übertreiben ungebührlich in den Vordergrund, wogegen die seriösen Bässe als Falstaff wohl nicht der Stimmgewalt, oft aber des Humors entbehren, ebenso wie die Koloratursängerinnen, die die Frau Fluth nach der in ihrem Fach üblichen Schablone darstellen, oder die Jugendlich-Dramatischen, die aus der munteren Jungfer Anna ein sentimentales Gretchen machen, dessen Kostüm sie auch oft ganz tragen. Eine durchaus individuelle, nicht nach der traditionellen Facheinteilung bestimmte Besetzung mit ersten, stimmlich und schauspielerisch gleichmäßig begabten Künstlern sollte Vorbedingung für jede Aufführung sein.

Dann die bösen Striche! Noch immer sieht man — und nicht nur an kleinen Bühnen — die Gartenszene mit dem sentimentalen Duett zwischen Fenton und Anna anstatt mit dem allerliebsten heitern Quartettino, das so ganz im Stil der Spieloper gehalten und von köstlicher Wirkung ist, schließen.

Und noch immer sieht man das zweite Finale bei Fal-

staffs Abgang mit einer wüsten Prügelei enden ohne den musikalischen Abschluß mit dem prächtigen Ensemblesatz: „Schärft die Augen, spitzt die Ohren", ohne den der Aktschluß völlig aus dem Rahmen der Oper fällt.

Leider ist es auch üblich, die Ballade der Frau Reich im 3. Akt fortzulassen; aus rein äußerlichen Gründen, denn die Aufklärung über die Person und das Schicksal Hernes ist für das Publikum nötig, weil nur dann die Bedeutung der heiligen Eiche, die echte Furcht Falstaffs vor Herne und seiner Geisterschar im letzten Bilde klar wird. Sodann bildet sie eine höchst stimmungsvolle Einleitung zu den nun folgenden Nummern, die durchweg dem Gebiet der Romantik angehören. Endlich ist sie ein sehr interessantes Musikstück, das den Ton der Ballade ganz ausgezeichnet trifft und in seiner feinsinnigen Instrumentierung — man beachte die obligaten vier Hörner im Zusammenhang mit den Fagotts, die Anwendung der Flöte in der tiefen Lage, dazu die gellenden Töne der Pikkoloflöte — ungemein charakteristische Wirkungen hervorruft und bei gutem Vortrage auch tatsächlich Eindruck aufs Publikum macht, wenn auch infolge der hervorgerufenen Stimmung nicht gerade zum Applaus herausfordert.

Endlich ist es auch noch immer Brauch, das Schlußterzettino am Ende der Oper ganz oder teilweise fortzulassen und wie in einer Posse mit einem allgemeinen Gesange auf das D-dur-Seitenthema der Ouverture, das sonst in der Oper nicht vorkommt, zu schließen. Früher hat man gar, so unpassend wie möglich an dieser Stelle, Frau Fluth noch irgend eine beliebige bravouröse Einlage singen lassen.

Ferdinand Gumbert, der Jugendgenosse Nicolais, der in Wien und später auch in Berlin die freundlichen Beziehungen wieder anknüpfte, hat sogar für diesen Zweck 1863 eigens ein Lied „Sehnsucht" geschrieben, das als Refrain eben jenes Thema aus Nicolais Ouverture benutzt. Es lag aber Pauline Lucca, für die es bestimmt war, nicht in der Stimme, und so komponierte Gumbert später auf den Wunsch der Sängerin eine andere Einlage „Mein Lied", die, am 29. Nov. 1869 zuerst von der Lucca gesungen, viele Jahre hindurch mit der Oper verbunden blieb. Es bedarf keiner Beweisführung, daß jede solche Abänderung unstatthaft ist. Das Nicolaische Terzettino, in dem die drei Frauen mit heiterm Sang das Spiel beenden, Falstaff (nachdem sie ihn unter dem Erinnerungsmotiv aus

dem Quartettino No. 7d herbeigezupft haben) ihre Verzeihung verkünden und allen Mitwirkenden danken, bildet den einzig angemessenen dramatischen und musikalischen Abschluß des Werkes, das so bis zum letzten Takt den angeschlagenen Ton anmutiger Heiterkeit festhält.

Es ist aber von Nicolai selbst eine Einlage zu den „Lustigen Weibern" vorhanden, wenn sie sich auch weder in der Partitur noch im Klavierauszug der Oper vorfindet. Man darf annehmen, daß Nicolai die Nummer nicht nachträglich eingefügt, sondern wieder daraus entfernt hat. Allerdings ist es kein Lied für Frau Fluth, sondern ein Rezitativ mit nachfolgender Arie für Fenton „Der heißersehnte Augenblick, er naht sich nun", mit No. 13 bezeichnet, also nach dem Mondscheinchor gedacht. Die Nummer beginnt mit dem Vorspiel zu Fentons Ständchen im 2. Akt (E-dur, $^6/_8$) und nach dem Rezitativ und Arioso geht sie in ein Larghetto über (F-dur, $^4/_4$), für das er sein vielgesungenes Lied „Die Träne" benutzt hat. Offenbar handelte es sich ursprünglich darum, für den Tenor eine dankbare Nummer zu schaffen, damit die Partie einem ersten Sänger gegeben werden könne.

Die allgemeine Verbreitung der „Lustigen Weiber" hat sich nur allmählich im Laufe einer ganzen Reihe von Jahren vollzogen. Die Hamburger Bühne lehnte 1850 rundweg die Aufführung ab und gab erst 6 Jahre später die Oper. Königsberg brachte das Werk seines großen Sohnes am 4. April 1853 unter Sobolewkis Leitung, und Louis Köhler besprach es in einem äußerst kühlen Ton. Er anerkannte eigentlich nur, daß es den Zweck, das Publikum angenehm zu unterhalten, vollständig erfülle, und wandte sich vor allem gegen die „süße Melodie". Auch in Berlin sprachen sich, trotz der freundlichen Aufnahme am ersten Abend, die kritischen Stimmen keineswegs enthusiastisch oder in dem Sinne aus, daß es sich um eine Schöpfung von bleibender Bedeutung handle. In der Neuen Berliner Musikzeitung schrieb Dr. Lange am Ende seiner Besprechung: „Um wahrhaft Großes und Neues zu liefern, dazu bedarf es einer neuen Zeit, nach unserer Meinung sogar eines ganz neuen Stadiums in der Entwicklung unseres Volkslebens." Nach mancherlei Ausstellungen, die sich namentlich auf den Schluß und die Unterbrechungen der Elfenszenen durch Dialog beziehen, faßte er sein Gesamturteil dahin zusammen, „daß der Komponist jeden-

falls ein sehr interessantes und musikalisch schätzenswertes Werk vorgeführt hat, aus dem Talent der Erfindung und eine ausgeschriebene und gewandte Feder hervorleuchtet."

In den Leipziger Signalen konnte man damals lesen: „Die Berliner Kritik, die bekannt opernverschlingende Plapperschlange ringelt sich soeben um Nicolais dort zum ersten Male aufgeführte Oper: Adieu, ihr lustigen Weiber!"

Die nächsten drei Aufführungen am 11., 20. und 25. März hat Nicolai noch selbst dirigiert, dann verschwand sein Werk für einige Zeit vom Spielplan, und er erlebte keine weitere Vorstellung mehr, auch nicht an einer andern Bühne; er hatte auch nicht die Freude, die Oper noch gedruckt zu sehen. Das künftige Schicksal seines Lebenswerkes lag völlig im Dunkel vor ihm, und auch in hoffnungsfreudigster Stimmung wird Nicolai kaum geahnt haben, daß seine Melodien nach Menschenaltern noch in allen Teilen des Erdballs erklingen würden. Sein Ausspruch: „Ehe ich mich überlebte, lieber möcht' ich mich garnicht erleben!" wurde sein Schicksalsspruch, denn den Nicolai, der er der Welt durch seine „Lustigen Weiber" wurde, hat er tatsächlich nicht erlebt.

Auch andere Freuden, die er sich ausgemalt, waren ihm bei Aufführung seiner Oper versagt geblieben. Der Vater kam nicht, und auch Liszt, den er in dem nachstehenden, so herzlichen Schreiben eingeladen hatte, blieb fern.

Berlin, 3. März 49.

Theurer, verehrter Freund und Meister,

Erstaunen Sie nicht, mich plötzlich vor Ihnen auftauchen zu sehen — ich habe Ihr Gedächtniss immer im Herzen getragen! Wollen Sie mir eine Freude bereiten, die unter den wenigen, die mir auf dem Lebenspfade blühen, eine der grössten sein und mich aufrichtig beglücken würde — so kommen Sie zum Freitag den 9. d. M. hieher, um an diesem Tage der ersten Aufführung meiner Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" beizuwohnen. — Sollten Sie mir diese Freude zu machen sich entschliessen — so wäre es mir lieb, wenn Sie mich noch durch ein paar Zeilen prevenirten — jedoch — auch eine freudige Überraschung hat ihr Angenehmes. Für den Fall bitte ich Sie im Hôtel de Brandenbourg (Gensd'armen-Markt) abzusteigen. — Ich hoffe! — und rufe Ihnen von ganzem Herzen zu: auf baldiges Wiedersehen!

Mit aufrichtiger Verehrung und Freundschaft

Ihr herzlich ergebener

Nicolai

Königl. Pr. Kapellmeister

Unter den Linden No. 57.

P. S. Der König hat mich auch zum Chef des Domchors ernannt — auch dies Institut (für das ich seither noch manches Stück a cappella geschrieben habe) möchte ich Ihnen vorführen. Kommen Sie — und bleiben Sie ein paar Tage! Die Generalprobe der Oper ist Donnerstag Vorm. um 10. — Der Opernhaus-Portier ist für alle Fälle prevenirt.

Aus Stimmungen, wie sie nach dem allen leichtverständlich erscheinen, ist wohl auch der Verlauf des Gesprächs mit Peter Cornelius zu erklären, das dieser in seinem Briefe vom 26. März, noch ganz unter dem augenblicklichen Eindruck stehend, dem Bruder mitteilt. Er schreibt:

„Sodann versuchte ich mein Glück bei Nicolai, dem andern Hofkapellmeister. Dessen Endurteil erfuhr ich heute Morgen. Es heisst, dass ich gar nichts verstehe, dass ich keine Note richtig schreiben kann, dass ich lieber bei Neithardt, Grell, Taubert u. s. w. hätte lernen sollen, nur nicht bei Dehn. Aus der ganzen Geschichte ging hervor, dass er auf mich nur als auf den Sack schlug, aber den Esel meinte, nämlich Dehn. Ich will dir nicht das ganze Gespräch hersetzen, kurz, ich war von dem Augenblick an verloren, wo die zwei Worte: Dehns Schüler über meine armen, unglücklichen Lippen gekommen waren. — Vor nun fast fünf Jahren sagte Mendelssohn zu mir: Sie haben Talent, aber Sie müssen erst was lernen. Sodann sagte er: Was Sie lernen können, können Sie bei Dehn lernen. Meyerbeer sagte dasselbe. Nun nach fast fünf Jahren, wo ich bei Dehn gelernt habe, was ich lernen konnte, komme ich zu Nicolai, und der sagt mir: Sie scheinen ein Mensch von Talent zu sein, aber Sie haben nichts gelernt (belegt sein Urteil aber mit keiner Note!) Wenn mich schon damals, als ich von Mendelssohn kam, ein kleiner Schwindel anwandelte, als ich über die Spree ging, so müsste ich mir jetzt den dicksten Stein um den Hals binden, und mich an der entlegensten Stelle ersäufen. — — Ich war heute Morgen sogleich nach der Geschichte mit Nicolai bei Cornelius [dem Maler, seinem Onkel] und bat ihn, dass er mir die Unterstützung zur Reise nach Dresden für Paris gewähren möge und mich an Meyerbeer empfehlen solle."

So betrübend ging die Begegnung mit dem armen Cornelius aus, der nach kaum einem Jahrzehnt der berufene Nachfolger Nicolais werden und mit seinem „Barbier von Bagdad" die Kunst, heitere Opern zu schreiben, wieder um einen Schritt vorwärts bringen sollte. Auch ihm war es nicht beschieden, die allgemeine Anerkennung seines Meisterwerkes zu erleben.

Im Konzertsaal erschien Nicolai noch einmal am 12. April, wo er in einem Kompositions-Abend des schleswigschen Violinisten Siegfried Saloman zu einem neuen Klavierkonzert Theodor Kullaks, von diesem selbst vorgetragen, das Orchester leitete.

Seine Dirigententätigkeit beschloß Nicolai am 9. Mai mit einem Konzert im Dom, bei dem seine 8stimmige Liturgie und der 100. Psalm zur Aufführung gelangte. Schon in den ersten Tagen des Monats hatte er mit Bekannten eine Wagenpartie in die Umgegend gemacht, sich wahrscheinlich eine Erkältung zugezogen und diese nicht beachtet. Sein altes Kopfleiden trat wieder stärker auf, und der Arzt, den er am 11. Mai, ihm auf der Straße zufällig begegnend, um Rat fragte, verordnete ihm unbedingte Ruhe und hieß ihn, sich sogleich nach der Heimkehr ins Bett zu legen, sich zur Ader zu lassen und weiteres abzuwarten. Vom Hotel aus, in dem er zu Mittag aß, ging Nicolai nach seiner Wohnung, befahl der Wirtin, mit Ausnahme des Arztes niemand vorzulassen, und legte sich nieder. Trotzdem gelang es, nach Mendels Schilderung, einer Freundin, Mitglied der französischen Schauspielgesellschaft, hineinzudringen, und man hörte sie laut schluchzen und jammern. Nicolai hatte sich schnell angezogen und zu ihr ins Nebenzimmer begeben. Auf dem Sofa sitzend fand ihn die Wirtin, nach dem Weggang der Besucherin, und erlaubte sich, ihm Vorstellungen wegen seines Ungehorsams gegen die Vorschrift des Arztes zu machen. Nicolai antwortete kurz und heftig und befahl, ihm frisches Trinkwasser zu bringen, worauf er sich niederzulegen versprach. Den Aderlaß, vor dem er sich sehr fürchtete, wollte er wenigstens bis nach Rücksprache mit dem Doktor verschieben. Dieser kam bald danach und mit ihm Musikdirektor Wieprecht, den Dienstgeschäfte zu Nicolai führten. Beim Eintritt in das Zimmer war es Wieprecht, der zuerst Nicolai neben dem Sofa, das Gesicht zur Erde, in seinem Blute schwimmen sah, schon steif und kalt, vom Schlage getroffen. Ein Blutgefäß war gesprungen, hatte sich ins Gehirn und Rückenmark ergossen und den sofortigen Tod herbeigeführt. Alle Wiederbelebungsversuche blieben fruchtlos; gegen 5 Uhr nachmittags war Nicolai verschieden.

Wieprecht benachrichtigte sofort den vertrautesten Freund Nicolais, Georg v. Bredow auf Wagenitz, dem der Tod am selben Tage gleichzeitig die auch Nicolai bekannte jüngere Schwester geraubt hatte. Diese war mit ihrem Gatten, dem Major Senfft v. Pilsach, während des Aufstandes in Dresden gewesen und dort, am Fenster stehend, von einer Kugel getroffen worden.

Das Schicksal eines frühen Todes hatte Nicolai schon in jungen Jahren vorgeahnt. „Meine Gesundheit läßt mich nicht auf ein Methusalemsalter hoffen", und „überhaupt nehme ich alles zu sehr zu Herzen, und meine große Lebhaftigkeit wird mich frühzeitig ausbrennen lassen", lauten zwei Briefstellen aus den dreißiger Jahren.

Gerade an seinem Todestage wurde Nicolai noch eine Ehrung zuteil, die nun nicht mehr zu seiner Kenntnis kam. Der König hatte die Wahl der neuen Mitglieder der Akademie der Künste bestätigt, unter denen sich neben Heinrich Dorn, Ferdinand Hiller, Andreas Achenbach u. a. auch Nicolai befand. Die Trauer um den so früh dem Leben entrissenen, an der Schwelle des Ruhmes stehenden Künstler äußerte sich am augenfälligsten in der Begräbnisfeier, die Dienstag den 15. Mai stattfand.

Generalintendant v. Küstner, sämtliche Mitglieder der königl. Oper, der Kapelle, des Chors, die Singakademie und alle musikalischen Notabilitäten Berlins hatten sich im Trauerhause eingefunden. Langsam bewegte sich dann der grosse, vom Tonkünstlerverein angeführte Zug, dem sich auch ein königlicher Wagen anschloss, durch die Friedrichstrasse dem Oranienburger Tor zu, wo Wieprecht mit dem Musikkorps des 2. Garderegiments die Leiche empfing und unter den Klängen des Chorals „Jesus, meine Zuversicht" nach dem Dorotheenstädtischen Friedhof in der Liesenstrasse geleitete. Dort harrte bereits der Theater- und der Domchor, die den Gesang aus Tell „Rasch tritt der Tod den Menschen an", doppelt erschütternd im Zusammenhange mit Nicolais plötzlichem Hinscheiden, ertönen liessen. Prediger Vater hielt die Grabrede, worauf ein vierstimmiger Gesang der Solisten des Opernhauses „Im Arm der Liebe ruht sich's wohl, wohl auch im Schoss der Erde" die ergreifende Feier schloss.

Den Vater Nicolais suchte man vergebens im Trauergefolge.

Eine musikalische Gedenkfeier, die zugleich zwei andern kurz vorher verstorbenen Mitgliedern, der Sängerin Amalie Haehnel und dem jugendlichen Komponisten Otto Tiehsen galt, wurde am 22. Mai von der Singakademie veranstaltet. Nach Rungenhagens Gedächtnisrede folgte ein kurzes Requiem von Grell, das Agnus Dei von Nicolai, das Crucifixus von Tiehsen, eine Motette Rungenhagens und zum Schluß Mozarts Requiem, worin Frau Decker geb. Schätzel und Eduard Mantius, die so oft mit Nicolai zusammengewirkt hatten, die Soli sangen.

In der Akademie der Künste gedachte der alte Schadow Nicolais mit ehrenden Worten in öffentlicher Sitzung. Um Nicolais Amt traten sogleich Bewerber in großer Anzahl auf, darunter Conradin Kreutzer, Julius Rietz, Carl Eckert, Ferdinand Hiller, Lortzing und Heinrich Dorn, der die Stellung an der Oper erhielt, während Neithardt zum ersten Dirigenten des Domchors aufrückte.

Die sonstige Hinterlassenschaft fiel an den Vater, der nun wieder nach Berlin übersiedelte und sich als Lehrer für Musik und Sprachen ankündigte. Das Erbe an barem Gelde und Wertpapieren von etwa 1800 Talern war bald aufgebraucht, so daß der Rest von Carl Nicolais Lebensjahren durch das Schreiben von Unterstützungsgesuchen an alle Welt ausgefüllt wurde. Die wertvolle Sammlung alter Musikalien aus dem Nachlaß Ottos wurde erfreulicherweise zusammengehalten und ging in den Besitz der Königl. Bibliothek über. Alles übrige wurde verstreut und verschleudert, und so konnte es geschehen, daß von dem ganzen reichen handschriftlichen Nachlaß, der 65 Werke umfaßte, heut kaum 5 Nummern mehr vorhanden sind. Gedruckt erschienen aus Nicolais hinterlassenen Werken nur die „Lustigen Weiber", die in unzähligen Ausgaben und Arrangements verbreitet wurden. Und doch wären die neuerdings wieder aufgefundenen Orchesterwerke, die „Weihnachts-Ouverture" und die D-dur-Symphonie, die sich in einer ganzen Anzahl von Aufführungen als frisch und auch heut noch lebenskräftig erwiesen, wie auch so manches seiner Kirchenstücke und Lieder der Erweckung wert. Es ist nicht der Spruch des allgemeinen Urteils, daß man heut nur noch das eine Bühnenwerk Nicolais kennt, denn seine Schöpfungen haben der Allgemeinheit nie vorgelegen. Erst nach den „Lustigen Weibern" hat man Nicolai als Komponisten recht gewürdigt, da starb er und konnte für die Verbreitung seiner andern Werke nichts mehr tun. In der politisch so bewegten Zeit seines Todes, — am 11. Mai begann mit dem Rastatter Militäraufstand die Revolution in Baden — wagte auch kein Verleger neue Publikationen, und so geriet bald alles andere in Vergessenheit, während die „Lustigen Weiber" ihren Siegeszug durch die Welt machten. Eine spätere Nachprüfung, ob diese Vergessenheit nicht — zum Teil wenigstens — eine unverdiente sei, unternahm niemand, sie wurde auch immer schwieriger, da die Manuskripte nicht veröffentlicht wurden.

und selbst die gedruckten Werke aus dem Handel verschwanden.

So lebt Nicolai einzig als Komponist der „Lustigen Weiber" in der Musikgeschichte wie im Gedächtnis seines Volkes fort, und ohne den farbenreichen Hintergrund seines fleißigen und vielseitigen Schaffens entbehrt sein Bild des lebensvollen Ausdrucks. Weisen auch die Schöpfungen auf andern Gebieten nicht immer starke Eigenart auf, so sollte doch schon um des volkstümlichen Zuges willen, der bei allen künstlerischen Eigenschaften durch seine Werke geht, das Wertvolle und heut noch Lebendige daraus der Allgemeinheit durch billige Ausgaben und Aufführungen wieder nahe gebracht und erhalten werden, damit der Künstler im rechten Lichte gesehen werde als einer, dessen Kunst nicht auf einen Ton gestimmt war, sondern die ganze Skala menschlichen Empfindens umfaßte, und dessen Lebenswerk nicht als Erzeugnis eines glücklichen Zufalls sondern als Resultat einer aufsteigenden Entwicklung eingeschätzt werden muß.

Über den Opernkomponisten ist der Kirchenmusiker schließlich ganz vergessen worden, der, wenn er auch nicht den gleichen Höhepunkt erreichte, doch eine ähnliche Entwicklung, ein Durcharbeiten von fremden Vorbildern zu eigener Persönlichkeit zeigt. Daß er auch hier reaktionären Bestrebungen abhold war, erhellt aus einer Stelle seines Erwiderungsschreibens auf die Bestellung der neuen Liturgie im Jahre 1846; umso beachtenswerter, weil sich Nicolai damit in offenen Widerspruch zum König, seinem Auftraggeber setzt, von dem er noch eine Anstellung erhofft. Er schreibt:

„Es sei mir vergönnt, beiläufig hinzuzufügen, dass ich — meine geringen Werke bestätigen dies — das Kirchliche der Tonkunst nicht in einem Zurückführen auf diejenigen (künstlerisch unschönen) monotonen und unharmonischen Psalmodien suchen würde, die den ältesten Jahrhunderten angehören, in denen die Musik, noch in ihrer Kindheit stehend, keine schöneren Harmonien zu schaffen imstande war. Es ist hier eben der rechte, bis dahin nicht gefundene — wenigstens nicht von Lebenden — Mittelweg zu treffen."

Wir sehen, daß er seinen Standpunkt, den er schon in Rom verteidigte, festgehalten hat und bei aller Ehrfurcht vor den alten Meistern, denen er ein strenges Studium geweiht hatte, doch gegen ein Verharren in ihrer Kunstübung war und der neuen Zeit entsprechend auch einen neuen, lebensvollen Ausdruck für das Empfinden der Gegenwart wollte. Wie viel

er der Welt noch zu sagen gehabt hätte, was in ihm verschlossen blieb, aber in ihm wogte und glühte, sagt uns eine charakteristische Briefstelle, die lautet:

„Wenn ihr in meine Brust sehen könntet, oder wenn es nur Worte gäbe, um euch gehörig auseinanderzusetzen, was ich eigentlich fühle. Doch was nutzt es, wenn ein Verzückter (oder Verrückter) sich bemüht, den Leuten auseinanderzusetzen, dass nicht er es ist, der verrückt ist, sondern sie! sie werden am Ende wieder sagen: ja, er ist wirklich verrückt."

Den Modernen am nächsten steht Nicolai aber offenbar als Dirigent. Wenn wir lesen:

„Er glich als Dirigent der ehernen Säule, die den einigen Künstlerkörper, zu dem er seine Massen umgeschmolzen hatte, durch seine tiefe und klare Vermittlung stützte und aufrecht hielt. Er führte den Taktstab mit Ernst, Umsicht und tatkräftigster Energie, so dass kein Takt sich seiner Aufmerksamkeit entzog. Den anscheinend unbedeutendsten Phrasen wusste er Feinheiten und Nüancen abzugewinnen, wie er überhaupt die Tonwogen nicht wie ein Steuermann regierte, sondern wie ein beherrschender Geist zu bändigen und zu entfesseln wusste. Nicolais Direktion war nicht allein eine geistreiche, sondern auch eine für den Beobachter interessante, indem sie allenthalben das Gefühl selbstbewusster Sicherheit und unfehlbaren Gelingens lebendig machte —"

so sind das Worte, die auch von den heutigen Pult-Virtuosen oft genug gebraucht werden. Wir dürfen in Nicolai — noch vor Liszt und Bülow — den eigentlichen Typus des neuzeitlichen Kapellmeisters sehen, der, abgesehen vom virtuosen Taktschlagen, schon alle die persönlichen und künstlerischen Eigenheiten, den suggestiven Einfluß auf Orchester und Sänger, die Vielseitigkeit des Geistes, die Schärfe und Schlagfertigkeit der Rede, das Bedürfnis und die Gabe mit Wort und Schrift rasch für seine Absichten einzutreten, die Energie und auch die — kleinen genialen Kaprizen besaß, die uns bei unsern modernen Dirigenten begegnen.

Daß die Schilderung des Enthusiasmus bei den Philharmonischen Konzerten, der vorher noch nie einem Dirigenten als solchem zuteil geworden war, nicht übertrieben ist, geht aus den Tatsachen hervor, daß die Neunte unter den Nachfolgern Nicolais völlig vom Programm verschwand und erst nach 13 Jahren wieder aufgenommen wurde, daß überhaupt nach Nicolais Weggang von Wien die Begeisterung für die Philharmonischen Konzerte völlig verflog, so daß diese zeitweise ganz eingestellt wurden und ihr ununterbrochener Bestand erst vom Jahre 1860 an datiert. Dieser Zeitrechnung

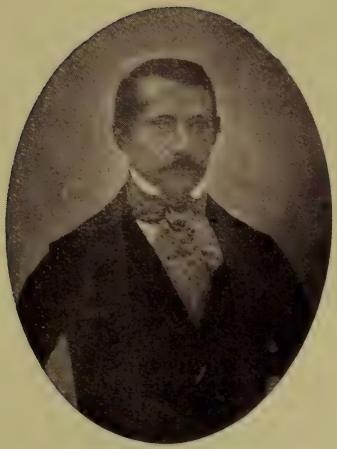
entsprechend begingen auch die Philharmoniker erst im Jahre der Zentenarfeier Nicolais das 50jährige Bestehen der 1842 von Nicolai gegründeten Konzerte.

Wie alle Menschen hatte natürlich auch Nicolai seine schwachen Seiten, und sein heftiges, übrigens oft durch Krankheit überreiztes Wesen brachte ihn, wie wir gesehen haben, häufig in Zwistigkeiten mit seiner Umgebung. Wie an sich selbst stellte er auch an die ausführenden Künstler die höchsten Anforderungen und übte scharfe Kritik. Auch fast unmögliche Zumutungen stellte er. Hoffmeister erzählt, daß eine Sängerin, die in Stuttgart die Susanne gesungen hatte, in Wien die Gräfin im „Figaro" zugeteilt erhielt und sie am dritten Tage singen mußte, ohne daß man ihr auch nur eine Bühnenprobe gewährte. „Sie hat die Partie bei mir im Probesaal gesungen und damit basta!" entschied Nicolai. Es muß dazu erwähnt werden, daß die Bühne vom frühen Morgen an fast immer für die Ballettproben in Anspruch genommen war. Als Formes die früher von Staudigl gesungene Partie in Nicolais „Heimkehr" übernehmen mußte, war der Komponist in heller Verzweiflung und bestellte den Sänger am Tage vor der Aufführung noch in seine Wohnung, um mit ihm zu probieren und manches so oft wiederholen zu lassen, daß man schließlich unwillig auseinanderging. Am nächsten Morgen 7 Uhr schickte Nicolai zu Hoffmeister, er möge aus der Arie (die Formes nicht lag), ein Rezitativ machen. Im Bett schrieb Hoffmeister den Text, den Nicolai sofort komponierte. Um 10 Uhr probierte Formes die neue Einlage und abends sang er sie in der Vorstellung. Hoffmeister, der bei allen Opern-Proben anwesend war, mußte jederzeit Textänderungen vornehmen, wenn dem Sänger die ursprünglichen Worte Schwierigkeit machten. In hohen Lagen litt Nicolai kein Wort mit einem hellen Vokal.

Wie Hoffmeister schreibt, dirigierte Nicolai im Theater nie anders als in weißen Glacéhandschuhen und trug im Knopfloch stets das Band des Roten Adlerordens. Daß er Wert auf Auszeichnungen legte, kann nicht bezweifelt werden, und nicht unbegründet ist das Scherzwort Bauernfelds: „Nicolai ist auf die Mücke eitel, die auf seiner Nase sitzt." Im Zusammenhang damit steht auch, was seinen Ruf in dieser Hinsicht befestigt haben mochte, daß er im Gegensatz zu genialdeutsch sein wollenden Kraftmeyern, auf eine elegante, stets

saubere Kleidung hielt und seine zierliche Persönlichkeit — die er gern gegen eine imponierendere eingetauscht hätte — in das beste Licht zu setzen suchte. Ein Zug, den wir auch bei Mozart wahrnehmen. Es ist leicht zu begreifen, daß ihm, im steten Umgange mit vornehmen Kreisen die Pflege des äußeren Menschen nicht nur Notwendigkeit und Gewohnheit, daß sie bei seinem ausgeprägten Schönheitssinn und geläutertem Kunstgeschmack ästhetisches Bedürfnis war.

Die Urbanität seines Wesens, die weltmännischen Manieren entbehrten aber auch des leisesten Zuges von Servilismus. Im Gegenteil hat Nicolai durch seine Offenheit und Gradheit sich manchmal wohl geschadet und besonders in Wien dafür büßen müssen. Die temperamentvolle Ehrlichkeit hat ihm aber auch die bleibende Freundschaft vieler eingetragen, und es ist gewiß kein Zufall, daß die ersten biographischen Arbeiten über Nicolai, Siegfried Kappers Aufsatz in den Westermannschen Monatsheften, Hermann Mendels Biographie und Berta Schröders Veröffentlichung der Tagebücher aus persönlicher Bekanntschaft heraus entstanden sind und den Menschen Nicolai fast noch mehr in den Vordergrund rücken, als den Künstler. Daß der Schöpfer unserer heitersten Oper bei aller oft überschäumenden Lebensfreudigkeit ein ernster, ja strenger Charakter war, dürfte aus der Darstellung seines Lebens sich von selbst ergeben haben. Rührend geradezu ist bei ihm, wie er, der die Freuden des Familienlebens nie kennen gelernt hat, sich der Sorge für seine Angehörigen unterzog und ihnen nicht nur Geldunterstützungen sandte, sondern ihr ganzes äußeres und inneres Leben mit wahrer Herzensteilnahme zu heben versuchte. Alle bittern Erfahrungen, die er namentlich mit dem Vater zu machen hatte, hielten ihn nicht ab, liebevoll und treu zu den fernen Seinen zu stehen, und der letzte Brief, den er in sein Buch eintrug, war an den Vater gerichtet, dem er die Pension von 20 Talern für den Mai sandte. Echte Menschenliebe erfüllte sein Herz, und in gleichem Maße die Liebe zu seiner Kunst. Künstler- und Menschentum war ihm gleichbedeutend, und nichts charakterisiert Nicolai vielleicht besser, als sein Ausspruch: „Kann man denn ein so großer Künstler und dabei schlechter Mensch sein?“ Die Nachwelt hat Nicolai hingenommen wie eine freundliche Himmelsgabe, ohne sich weiter um ihn zu kümmern. Äußere Zeichen der Anerkennung und Dankbarkeit sind ihm



Otto Nicolai
nach einer Photographie.

Das Grabdenkmal auf dem Dorotheenstädt. Friedhof in Berlin.

nirgends geworden. Einzig der Berliner Tonkünstlerverein hat seines ehemaligen Mitgliedes gedacht und schon zwei Jahre nach seinem Tode eine monumentale Granitplatte auf sein Grab legen lassen, auf der ein Eichenkranz und die Inschrift eingemeißelt ist: Otto Nicolai, geboren den 9. Juni 1810, gestorben den 11. Mai 1849. Auf drei Randseiten der Tafel steht je eine seiner Hauptopern verzeichnet: „Il Templario", „Die Heimkehr des Verbannten", „Die lustigen Weiber von Windsor", auf der vierten die Widmung des Vereins. Die Enthüllung fand am 11. Mai 1851 statt, wobei ein Choral, von Posaunen geblasen, die Feier eröffnete und der Domchor Nicolais 31. Psalm sang. Flodoard Geyer[24]) hielt die Gedächtnisrede, und ein von allen Anwesenden gesungener Choral bildete den Schluß. Die Sorge um die Erhaltung des Grabes kam schließlich wie dieses selbst in Vergessenheit, und schon drohte die Gefahr, daß es ganz beseitigt würde. Da fügte es sich, daß wieder ein Mitglied des Tonkünstlervereins darauf aufmerksam wurde und im Namen desselben die Generalintendantur der Kgl. Schauspiele veranlaßte, die geweihte Stätte, die Nicolais sterbliches Teil einschließt, aufs neue zu erwerben und so für alle Zukunft zu sichern.

Erst jetzt, anläßlich der Hundertjahrfeier von Nicolais Geburtstag ist in seiner Vaterstadt Königsberg sein Geburtshaus, sowie an den Hauptstätten seines Wirkens, Wien und Berlin, sein Wohnhaus mit einer Gedenktafel geschmückt worden. Eine lebensvolle Büste hat bei diesem Anlaß der Berliner Bildhauer Albert Manthe geschaffen.

Die Volkstümlichkeit als Tondichter, nach der er im Leben so heiß gestrebt, ist leider erst dem Toten, diesem aber auch im reichsten Maße zuteil geworden. Nicht minder die anfangs zögernde Anerkennung der Fachgenossen. Man stellt heute „Die lustigen Weiber" als die schönste Nachblüte des dramma giocoso neben Mozarts „Figaro" und weist ihrem Schöpfer einen Ehrenplatz in der Nähe des von ihm vergötterten Meisters an, den er nicht nur durch dies eine Werk, sondern durch sein ganzes, vom ernstesten Streben erfülltes Schaffen auf allen Gebieten redlich zu verdienen bemüht war.

War Nicolai die unbedingte Anerkennung als Komponist bei Lebzeiten versagt, so wurde sie ihm wenigstens als Dirigent zuteil, wie bei seinem Abschiedskonzert in Wien die Musikzeitung sie überzeugend aussprach:

„Sehr wenige, die in denselben Verhältnissen standen wie er, haben ihre Stellung zur Kunst und zu den Künstlern, aber auch zum Publikum so wie Nicolai benützt und einen so wohltätigen Einfluss ausgeübt auf die musikalische Bildung, auf die Veredlung des Geschmackes, auf die richtige Erkenntnis der grössten Meisterwerke der Tonkunst. Wollte man auch sein lobenswertes Wirken in der Sphäre als Hofopernkapellmeister mit Stillschweigen übergehen, die Aufführungen der klassischen Opern, welche unter seiner Leitung ganz im Geiste der Tondichter mit einer seltenen Präzision und der grösstmöglichen Vollendung den Kunstfreunden so viele Genüsse boten, als kein besonderes Verdienst anrechnen, könnte man seine ruhelose Tätigkeit, den Ernst und die wahrhaft künstlerische Intention in seinem Berufe, seine Umsicht und Gewandtheit, sein bedeutendes Direktionstalent überhaupt vergessen, wie man so vieles vergisst, wenn es unsern Augen entrückt ist, die Begründung der Philharmonischen Konzerte baut Nicolai in dem Gedächtnis jedes Vorurteilsfreien, jedes unbefangenen Kunstfreundes ein Denkmal, das nicht so bald vergehen wird. Sein Name ist in die musikalische Bildungsgeschichte Österreichs so enge verwebt, dass er unmöglich ungenannt bleiben kann, wenn man die Männer nennt, die auf ihre Zeit einen grossen Einfluss gewonnen und selben zum Frommen der Kunst angewendet haben.“

Der Ruhm des Dirigenten lebt nur noch in der Erinnerung fort, während das Werk, das der schöpferische Geist des Tondichters der Welt hinterließ, mit seiner sonnigen Heiterkeit heut wie ehedem die Herzen der Hörer erwärmt und mit Lebensfreude erfüllt. War es nur ein kleineres Gebiet, auf dem ihm der Kranz erblühte, so steht er in der hohen Auffassung seines Berufes auch hinter unsern größten Meistern nicht zurück.

„So wie die Kunst jetzt in der Welt steht, geht sie nach Brot oder nach Ehre — es müsste aber die schöne Zeit des Mittelalters noch sein, wo man die Musik fast nie als Erwerbszweig betrachtete — da war sie eigentlich, was sie sein sollte.“

Wie die frommen Meister der kirchlichen Kunst fühlte er sich als Werkzeug einer höheren Macht, und ganz aus seinem Herzen heraus schrieb er einmal:

„Ich habe so recht empfunden, daß uns Gott eigentlich nur dazu die edle Musik geschenkt hat, um uns untereinander zu erfreuen.“

Anmerkungen.

1. In „Ein halbes Jahrhundert", Erinnerungen und Aufzeichnungen von Adolf Friedrich Graf v. Schack ist Nicolais Aufenthalt auf Brüsewitz bei Schwerin in Meckl. wie folgt geschildert:

„Die Einsamkeit auf jenem Gute war eine fast absolute. In diese Stille trat unerwartet ein Gast, der noch heute nach so vielen Jahren lebhaft vor meinem Geiste steht. Es war ein junger Musiker Otto Nicolai. Aus Ostpreußen gebürtig, hatte er seine Eltern, die ihn zu einem seinen Neigungen widersprechenden Beruf zwingen wollten, heimlich verlassen und war in der Hoffnung, durch Konzertgeben sein Fortkommen zu finden von Ort zu Ort bis nach Mecklenburg gewandert. Der Besitzer eines dem unsern nahegelegenen Gutes nahm sich des jungen Menschen an, den er im hilflosen Zustand in Schwerin getroffen, und führte ihn auch zu uns. Nicolai war sehr damit zufrieden, wie auf andern Gütern der Nachbarschaft so auch in Brüsewitz sich einige Zeit aufhalten zu dürfen, und meinen Eltern war er wegen seines munteren Wesens wie wegen seines vortrefflichen Klavierspiels ein willkommener Gast. Auf uns Kinder machte nicht sowohl sein musikalisches Talent Eindruck, als die Geschicklichkeit, mit welcher er allerhand Taschenspielerkünste praktizierte. Besonders imponierte mir eine kleine, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzte Maus, die er beständig in der Tasche trug und dann unerwartet zum Schrecken der Anwesenden auf den Tischen oder am Boden umherlaufen ließ. Da er fast noch wie ein Knabe mit uns spielte, gewannen wir ihn lieb und waren daher sehr betrübt, als er uns plötzlich verließ. Er hätte leicht in Mecklenburg eine Stelle als Musiklehrer erhalten können, zog es jedoch vor, in der weiten Welt einer unsichern Zukunft entgegenzugehen. Weil ich ihn von der Kindheit her immer im Gedächtnis behielt, erkundigte ich mich später oft nach ihm, vermochte indeß keine Nachricht über ihn einzuziehen. Erst nach einer Reihe von Jahren hörte ich ihn als Komponisten der ‚Lustigen Weiber von Windsor' nennen, die sich gewiß den besten Opern der neuen Zeit anreihen. Nicht lange danach ward mir dann die Kunde seines frühzeitigen Todes."

Die Mitteilungen über Nicolais Leben sind, wie ersichtlich, nicht genau. Überraschen muß vor allem, daß Schack weder in Rom (1835), wo Nicolai Gesandtschafts-Organist war und in allen Gesellschaften verkehrte, noch in Wien (1844), wo er als Kapellmeister der Hofoper sowie als Schöpfer und Leiter der Philharmonischen Konzerte eine stadtbekannte und angesehene Persönlichkeit war und in vollster Öffentlichkeit stand, ihm sollte begegnet sein oder etwas von ihm gehört haben. Befremden

möchte auch, daß derselbe Vorgang sich bei Schwerin und Stargard fast ganz gleichartig zugetragen haben soll, was ja freilich nicht unmöglich ist. Jedenfalls sei festgestellt, daß in Nicolais Tagebuch von Adler ausdrücklich gesagt wird: „Er war der Mann, der mich einst in seinem Hause väterlich aufnahm und der mich einsegnen ließ." Über Nicolais Vater vgl. „Die Musik", 8. Jahr (1909) Heft 21. Zur Ergänzung sei hier noch der Wortlaut des Zirkulars wiedergegeben, das zu Spenden zu für ihn auffordert.

„Der Vater des verstorbenen Kapellmeisters Nicolai, ein fortwährend kranker 70jähriger Mann, ist dem Hungertode preisgegeben, wenn nicht schleunige Hülfe eintritt. Seit sechs Monaten wohnt er bei der Witwe Seidelmann, Mauerstr. Nr. 29, welche ihn bisher — ohne die geringste Vergütigung erhalten zu haben — pflegte und beköstigte. Da aber diese sich selbst und zwei unerwachsene Nichten ihres verstorbenen Mannes, des Musiklehrers Seidelmann, nur notdürftig durch ihrer Hände Arbeit ernährt und jetzt die Unmöglichkeit erklärt hat, noch länger für eine fremde Person sorgen zu können, so ergeht die Bitte der Unterzeichneten an die geehrten Mitglieder der kgl. Kapelle: der bedrängten Lage des alten Musikers Nicolai durch eine Geldunterstützung abhelfen zu wollen, für deren zweckmässige Verwendung Sorge getragen werden soll.

Berlin, den 12. März 1853.

H. Dorn. W. Taubert."

Es folgen nun die Namen und Beitragszeichnungen. Zuerst Meyerbeer mit 15 Talern. Auch die Sänger und Sängerinnen der Kgl. Oper schlossen sich der Kollekte an.

2. Vergl. Richard Wagners „Erinnerungen an Spontini" und Heinrich Dorns „Aus meinem Leben".

3. Eine interessante Schilderung Bernhard Kleins findet sich in Gustav Partheys „Jugenderinnerungen". Neu herausgegeben von Ernst Friedel im Verlage von Ernst Frensdorff, Berlin.

4. Über die Beziehungen Nicolais zur Familie v. Münchhausen vergl. den Artikel „Wilhelmine" in der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung, 1910, No. 30/31.

5. Eine ausführliche Analyse der C-moll-Symphonie mit zahlreichen Notenbeispielen brachte die Nicolai-Nummer der „Deutschen Tonkünstler-Zeitung" vom 5. Juni 1910, No. 215. Nicolais Aufenthalt in Leipzig ist behandelt in „Die Sängerhalle" 1906 No. 24/26 und im Leipziger Tageblatt 1910. No. 180.

6. Eingehend sind die Kompositonen der Goethe-Lieder besprochen in dem Aufsatz „Goethe, Zelter und Otto Nicolai" im Goethe-Jahrbuch 1910, 31. Band. Die Shakespeare-Lieder sind behandelt im Shakespeare-Jahrbuch 1910, 46. Jahrg. „Nicolai als Liederkomponist" s. „Neue Musikzeitung" 1910, Heft 18 u. 21, „ Nicolai als Kirchenmusiker" Allgem. Musikztg., 37. Jahrg., Heft Nr. 24. Ueber die Weihnachts-Ouverture vgl. die „Allgemeine Musikzeitung", 35. Jahrg., Nr. 51/52.

7. Von Georg v. Bredow erschien damals im Druck; Fionas Lied aus „Der Schwan" von Tromlitz und als op. 1 eine Liedersammlung „Knospen".

8. In Salzbrunn hat sich „Komponist Otto Nicolai“ am 8. Juli 1838 als Kurgast angemeldet. Gewohnt hat er bei Uhr. Seine Abreise erfolgte am 12. August. Unterm 21. Aug. ist er in der Warmbrunner Kurliste als angekommen verzeichnet, seine Wohnung war in den Vier Jahreszeiten, einem noch heut bestehenden Privatlogis.

9. Jacopo (Giacomo) Vittorelli aus Bassano, geb. 1749, starb 1835. Attilio Simione veröffentlichte 1907 eine Biographie des Dichters. Die erste Anacreontica beginnt „Cinto le bionde chiome“.

10. Schilderungen von Nicolais Leben in Rom geben auch die im 2. Oktober-Heft der „Musik“ 1911 veröffentlichten „Neun Jugendbriefe“. Zu den Häusern, in denen Nicolai verkehrte, gehörte auch das der Sgra. Caggiotti, Mutter der später in Berlin lebenden Hofmalerin Emma Caggiotti-Richards. Als gute Bekannte erwähnt er auch die Maler Pellicier und Törmer.

11. Zu Seite 61 vgl. „Karl von Bunsen und Otto Nicolai“, Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung, 1907, No. 173/74.

12. Zu Seite 69. Fortunata Segatori aus Subiaco, in Riedels Neapolitanischer Fischerfamilie als junge Mutter verewigt, heiratete 1836 den englischen Maler Coleman.

13. „Falstaff und Die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten“ in „Die Musik“ 6. Jahr. 1907, Heft 20—23.

14. Vgl. Eduard Hanslicks Geschichte des Konzertwesens in Wien.

15. Vgl. „Otto Nicolais italienische Opern“ in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft.

16. „Otto Nicolai und Verdi“ in der Sonntagsbeilage der „Post“, 24. März 1907.

17. „Johann Vesque v. Püttlingen“. Eine Lebensskizze. Wien 1887.

18. Eine eingehende Analyse der Messe mit Notenbeispielen brachte das „Musikalische Wochenblatt“ 1910. Heft 6/7.

19. Über die D-dur-Symphonie vgl. „Allgemeine Musikzeitung“ 1908. No. 24—26.

20. „Otto Nicolais Beziehungen zu den Tonkünstlern seiner Zeit“ in der „Musik“ 9. Jahr, Heft 18.

21. Eine Tochter Pauline v. Stradiots aus ihrer zweiten Ehe ist die Gattin des bekannten Komponisten der „Deutschen Messe“, Prof. Otto Taubmann in Berlin. Louis Mende heiratete in zweiter Ehe die Schauspielerin Lotte Müller, die als Lotte Mende eine gefeierte Darstellerin plattdeutscher Dialektrollen wurde.

22. Vgl. „Geschichte der Dramen Shakespeares in Deutschland“ von Rudolph Genée und den unter 13 genannten Aufsatz.

23. Vgl. das Opernbuch der „Lustigen Weiber“ in Ph. Reclams Universal-Bibliothek (No. 4982).

24. Flodoard Geyer hatte 1836, als er noch Theologe war, mit seinem lyrischen Monodrama „Maria Stuart“ zu Nicolais nicht geringem Schmerz den von der Berliner Akademie der Künste ausgeschriebenen Preis erhalten. Nicolai war offenbar mit unter den Bewerbern gewesen mit seiner Alt-Szene „Joseph und seine Brüder“.

Zu Seite 50. „La biondina in gondoletta“, Canzone del Cavaliere Peruchini, ist die bekannte Gondoliere in Liszts „Venezia e Napoli“.

Zu Seite 234. Vom Witz Nicolais erzählt Edm. Singer folgendes Beispiel: „Im Duett zwischen Norma und Adalgisa findet sich eine Stelle, wo die ersten Geigen fast 2 Seiten lang die Triolenfigur h d g, h g d zu spielen haben. Nicolai trug bei der betreffenden Stelle — wo diese Figur aufhörte — in der Partitur die Bemerkung ein: Hier sind die ersten Geigen zu wecken.“

Auf den jungen Meyerbeer soll er, wie Dr. A. Räder mitteilt, das Verschen gemacht haben:

„Durch Rossinis Partituren
Zog er leichten Sinns dahin,
Alles, was er konnt' erspuren
War des sichern Kiels Gewinn!“

Berichtigungen.

Seite	5,	17.	Zeile	von oben,	lies: Hieronymus statt Heinrich (Truhn).
„	38,	19.	„	„ „	Nauenburg statt Nauendorf.
„	112,	9.	„	„ „	Henriette statt Helene (Treffz).
„	115,	4.	„	„ unten,	„ Badiali statt Badiani.
„	117,	letzte	Zeile,	lies: jungen	statt negunj.
„	140,	14.	Zeile	von oben,	lies: Kauffmann statt Kaufmann.
„	179,	16.	„	„ „	„ Massak statt Marsak.
„	185,	3.	„	„ „	„ Wander statt Wanda.

Verzeichnis der Werke Otto Nicolais.

(0 = ungedruckt, † = unauffindbar.)

Opern:

0 † **La figlia abbandonata** (= Giulietta).
Fragment geblieben. Nur eine Arie „Jo l'amai di fiamma pura" für Mezzo-Sopran und Final-Quintett „Un turbamento orcano".

0 **Enrico II.** (= Rosmonda d'Inghilterra).
Daraus gedruckt: Arie für Baß „Tu cosi sugl' ultim' anni" (Hingeopfert du der Schande) bei Ricordi, Mailand. Bruchstücke der handschriftlichen Partitur im Besitz von Bote & Bock, Berlin.

Il Templario (= Der Tempelritter).
Gedruckt: Klavierauszüge mit und ohne Text, Arrangements bei Lucca, Mailand; Einzelnummern bei Schlesinger, Berlin. Abschriftliche Partituren der deutschen Bearbeitung bei Bote & Bock und in der Wiener Hofbibliothek.

0 † **Gildippe ed Odoardo** (auch Odoardo e Gildippe).
Daraus gedruckt: Kavatine für Mezzosopran „Tento invano su questo core" (Ja, ich wähne tief im Herzen) bei Ricordi, Mailand.

Il Proscritto (= Die Heimkehr des Verbannten).
Gedruckt: Einzelnummern des „Proscritto" bei Ricordi, Mailand. Klavierauszug der deutschen Bearbeitung bei Diabelli, jetzt Cranz, Wien. Italienische Partitur handschriftlich (unvollständig) und deutsche Partitur in Abschrift bei Bote & Bock.

Die lustigen Weiber von Windsor (= Les joyeuses commères de Windsor = Le vispe comari di Windsor).
Gedruckt: Partitur, Klavierauszüge mit und ohne Text, Einzelnummern und Arrangements jeder Art. Die handschriftliche Partitur in der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Geistliche und weltliche Gesangwerke mit Orchester.

0 † **Te Deum** mit lateinischem und deutschem Text, für Solostimmen Chor und Orchester.

0 † **Kyrie solenne** per la festa di Sa. Cecilia per la chiesa di S. Marco in Venezia.

Salve Regina für Sopran. Op. 39. Partitur und Klavierauszug Wien, Mechetti, jetzt Cranz.

0 **Messe in D-dur** für 4 Solostimmen, Chor und Orchester. Handschriftliche Partituren in der Posener und Salzburger Dombibliothek.

0 † **Cantata di Cori** in morte di Maria Malibran.

Der 3. Psalm „Ach Herr! — wie sind meiner Feinde so viel" für Alt oder Baß.
Klavierauszug neuerdings bei Klemm, Leipzig.

0 **Der 84. Psalm** für zwei sich antwortende Chöre.
Partitur in Abschrift in der Berliner Dombibliothek.

0 **Der 98. Psalm** für vier Solostimmen, Chor und Orchester.
Partitur in Abschrift in der Berliner Dombibliothek.

0 † **Graduale.** In nativitate Domini Jesu Christi. „Quem vidistis passatores". Dreistimmig.

0 † **Canon** „Memento rerum conditor". Vierstimmig.

0 † **Joseph und seine Brüder.** Szene und Arie für Kontraalt, Männerchor und Orch.

0 † **Arie** „Invan' sospir tu tenti" für Sopran und Orchester.
Für Fr. van Hasselt-Barth geschrieben.

Bravour-Arie für Tenor „Welch mächt'ger Ruf", op. 21.
Klavierauszug. [Berlin, Challier.]

Tell auf der Straße nach Küßnacht. Szene und Arie für Baß. Op. 22. Klavierauszug. [Berlin, Challier.]

Preußens Stimme. Volksgesang.
Partitur. [Berlin, Bote & Bock.]

0 † **Der Wanderer** von Schubert. Orchesterbegleitung.

Orchesterwerke.

0 **Weihnachts-Ouverture** über den Choral „Vom Himmel hoch".
Handschriftl. Part. bei Bote & Bock.

Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg". Op. 31. Partitur u. Klavierauszug. [Leipzig, Hofmeister.]

0 † **Ouverture in C-moll.**

0 **Symphonie in C-moll.**
Handschriftl. Klavierauszug zu 4 Händen beim Berliner Tonkünstlerverein.

0 **Symphonie in D-dur.**
Orchesterstimmen im Leipziger Gewandhaus.

† **Trauermarsch auf den Tod Bellinis.**
Gedruckt bei Ricordi, Mailand.

0 † **Meeressturm, Schiffbruch und Wiederkehr der Ruhe.** Tonbild aus der Oper Odoardo e Gildippe.

0 † **Tänze** für den Berliner Künstlerball.

0 † **Zwei Märsche** von Beethoven, für Orchester gesetzt.

Kammermusik und Klavierwerke.

0 † **Streichquartett** in B-dur, auch für Klavier zu 4 Händen.
0 † **Grande Polonaise** (Es-dur) pour Piano avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.
0 † **Grand Rondo** (D-moll) avec accomp. de Quatuor.
0 † **Sonate** für Piano und Violoncell.
Fantaisie avec Variations brillantes (Motifs de la Norma). Pour Piano avec Orchestre ou Quintuor. Op. 25. (Auch für Klavier allein.) [Leipzig, Hofmeister.]
0 † **Fugen zu vier Händen.**
† **Six Danses brillantes.** Souvenir de Leitzkau. [Berlin, Bethge.]
Mondwalzer. (Auch zu 4 Händen.) [Wien, Haslinger.]
0 † **Sonate in C-dur.** (Auch zu 4 Händen.)
Sonate in D-moll. Op. 27. [Wien, Haslinger.]
† **Adieu à Liszt.** Etude in Des-dur. Op. 28. [Wien, Haslinger.]
Trois Etudes. Op. 40. [Wien, Haslinger.]
Kirchliche Fest-Ouverture. Op. 31. Zu 4 Händen, für Orgel oder Pedalflügel, arrang. v. Liszt. [Leipzig, Hofmeister.]
0 † **3 Marches militaires** zu 4 Händen (für Alexander II.)
0 † **Märsche** für König Karl Albert von Sardinien.
0 † **Marche funèbre.**
0 † **Rondo capriccioso.**
0 † **Rondo ostinato** (Impromptu) zu 4 Händen.
0 † **Etude pour exercer les petits doigts.**
0 † **Ouverture in E** zu 4 Händen.
0 † **Nocturne über dänische Volkslieder.**

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung.

0 † **Der 1. Psalm.** „Dem Manne Heil" für vierstimmigen Männerchor und Solostimmen mit willkürl. Pianobegleitung.
0 **Der 13. Psalm** „Herr, wie lange willst du" für 8 Solostimmen mit willkürl. Pianofortebegleitung.
Part. in Abschrift im Berliner Dom.
Der 31. Psalm „Herr, auf dich traue ich" für 8stimm. Chor. [Berlin, Bote & Bock.]
0 **Der 54. Psalm** „Deus in nomine" in 10 vocibus con Organo.
Handschr. Part. in der Berliner Singakademie.
Der 97. Psalm „Der Herr ist König", für 4stimm. Chor. [Berlin, Bote & Bock.]
0 **Der 100. Psalm** „Jauchzet dem Herrn alle Welt" für 8stimm. gemischten Chor.
Part. in Abschrift im Berl. Dom.
0 **Der 118. Psalm** „Danket dem Herrn", 4stimmig.
Part. in Abschrift im Berl. Dom.
Preußens Stimme für 4 Männerstimmen. Op. 4. [Berlin, Brandenburg.]
† **Sechs Lieder** für 4 Singstimmen mit oder ohne Begleitung des Piano. Op. 8. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]

0 **Gute Nacht.** Männerchor.
Im Besitz des Liederverein Berlin 1829.

0 † **Gesangshymnus** mit Blasinstrumenten zum Dürerfest.

Verschiedene Empfindungen an einem Platze für Sopran, zwei Tenöre und Baß mit Piano. Op. 9. [Berlin, Challier.]

† **Drei Königslieder** für 4 Männerstimmen. Op 10. [Berlin, Bethge.]

† **Gesänge für 4 Männerstimmen.** Op. 17. [Berlin, Bethge.]

Paternoster für 8 Stimmen in 2 Chören. Op. 33. [Mainz, Schott.]

Offertorium in assumptione beatae Mariae p. 5 vocibus. Op. 38. [Wien, Mechetti, jetzt Cranz]

Des Landwehrmanns Abschied für 4 Männerstimmen, auch für 1 Singstimme mit Piano. [Berlin, Bethge.]

† **Abschied** „Was soll ich erst kaufen" für 4 Männerstimmen. [Berlin, Bethge.]

Die Strafe liegt auf ihm } Motetten für Doppelchor.
Ehre sei Gott in der Höhe } [Berlin, Bote & Bock.]

0 † **Graduale de beata Virgine.**

0 † **Vierstimmige Choräle** zum Charfreitag.

0 † **Zwölf neue Choräle,** vierstimmig.

0 † **Deutsche Volkslieder** und ins Deutsche übersetzte für Sopran, Tenor und Baß.

Lied am runden Tisch für 8stimm. Männerchor. [Berlin, Trautwein.]

0 **Zu Zelters Geburtstag** für Männerchor.
Im Besitz der Berl. Singakademie.

0 **Deutscher Hochgesang** für Männerchor.
Im Besitz der Gesellsch. der Musikfreunde, Wien.

0 † **Antiphonien für Männerstimmen** mit und ohne Orgelbegleitung.

0 † **Autoren-Litaney.** Lied für 4 Männerstimmen.

0 † **Ein Weib, das Gott den Herrn liebt.** Lied für 5 Männerstimmen.

0 † **„Wer singt, der sing', daß wohl es kling'",** für 4 Männerstimmen. (Aus den Gesellschaftsliedern des 16. und 17. Jahrhunderts).

0 † **Inno nel antico modo hypofrigio.**

0 **Die evangelische Liturgie** für 4stimmigen Chor und Solostimmen. Abschriftl. im Berl. Dom.

0 **Die Liturgie** für 8 Stimmen.
Abschriftl. im Berl. Dom.

0 † **Weit, weit aus ferner Zeit,** Lied für 4 Stimmen.

0 † **Cita mors ruit,** Lied } für 4 Männerstimmen.
0 † **Der März ist gekommen,** Wanderlied }

0 **Herr, ich habe lieb die Stätte,** Spruch, 6stimmig.
Abschriftl. im Berl. Dom.

0 † **Geburtstags-Kantate für Fr. v. Münchhausen,** für 4 Solostimmen mit Pianobegl.

0 † **Hochzeits-Kantate** „Cassia la sede empirea" für den Maler F. Bruny, für 4 Stimmen mit Piano.

Künstlers Erdenwallen. Wechselgesang für 2 Männerstimmen und Chor mit Piano. Op. 32. [Leipzig, Hofmeister.]

0 **Agnus Dei** für 4stimmigen Chor.
Abschriftl. Part. in der Berl. Singakademie.

0 **Gloria** für 8stimm. Chor.
Handschriftl. Part. in der Wiener Hofbibl.
0 † **Motette „Wach auf mein Herz und singe".**
0 † **Motette „Gott ist mein Schild".**
0 † **Festgesang** „Preisend lasset uns erheben".
0 † **Chor** „Sotto quel mirto Elisa amore mi giurò".
0 † **Ein improvisiertes Tischlied.**
† **Liebesgedanken beim Wein.** Für 4 Männerstimmen. [Wien, Müller.]
0 **Fest-Cantus** „Odi, sodales, muta silentia".

Lieder und Duette mit Klavier und anderen Instrumenten.

Duett „Wenn sanft des Abends" f. Sopr. u. Baß mit Klavier oder Orchester, Op. 2. [Magdeburg, Heinrichshofen.]
† **I. Liederheft.** Drei Lieder. Op. 3. [Berlin, Trautwein.]
† **II. Liederheft.** Vier Lieder f. tiefe Stimme. Op. 5. [Berlin, Trautwein.]
† **III. Liederheft.** „Mein Rös'chen". Vier Lieder f. Tenor. Op. 11. [Berlin, Trautwein.]
† **IV. Liederheft.** Deutsche Lieder. Op. 13. [Berlin, Bethge.]
Zwei Duette f. Sopran und Baß. Op. 14. [Magdeburg, Heinrichshofen.]
Drei Duette f. Sopr. u. Baß. Op. 15. [Berlin, Trautwein.]
V. Liederheft. Lieder und Gesänge für Sopran od. Tenor. Op. 16. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]
† **VI. Liederheft.** Deutsche Lieder f. tiefe Stimme. Op. 18. [Berlin Bethge.]
Variationen über Webers Wiegenlied für Sopran mit Piano. Op. 19. [Berlin, Trautwein.]
Rastlose Liebe. Duett f. Sopran u. Baß. Op. 23. [Magdeburg, Heinrichshofen.]
Il duolo d'amore, Schmerz der Liebe (auch mit Violoncello od. Flöte.)
Il mistero, Das Geheimnis. **Il desiderio al lido,** Wunsch am Meeresstrand. Drei Romanzen. Op. 24. [Wien, Diabelli, jetzt Cranz.]
Variazioni sopra motivi dell'opera La Sonnambula (Die Nachtwandlerin), für Sopran, Horn (oder Violoncello oder Klarinette) und Piano. Op. 26. [Wien, Diabelli, jetzt Cranz.]
Wilhelmine, Lied. Op. 29. [Wien, Mechetti, jetzt Cranz.]
Die Träne, Lied (auch mit Horn oder Violoncello) und Piano. Op. 30. [Wien, Mechetti, jetzt Cranz.]
Stammbuchblätter. Sammlung ausgewählter Lieder und Gesänge. Op. 34. No. 1–12. [Wien, jetzt Cranz.]
† **Flohjammer. Der Kuckuck. Alle Tage Feiertag. Du bist zu klein, mein Hänselein.** Vier deutsche Lieder aus dem 16. u. 17. Jahrhundert komischen Inhalts, für Baß. Op. 35. [Hamburg, Schuberth.]
Herbstlied für Sopran oder Tenor. Op. 37. [Wien, Mechetti, jetzt Cranz.]

Das Veilchen. Nur daß ich singen kann. Zwei Lieder f. Sopr. od. Ten. Op. 41. [Berlin, Schlesinger.]

Sechs Lieder und Gesänge für eine tiefe Stimme. [Berlin, Challier].

† **Männersinn,** Lied. [Berlin, Trautwein.]

Napoleons Grenadier bei Waterloo, Lied. [Berlin, Ende.]

La Settimana d'amore (Die Liebeswoche), Ariette für Bariton. [Mailand, Ricordi.]

† **Die Verwandlung,** Lied. [Berlin, Bethge.]

† **Da te lontano.** Duettino f. Sopr. u. Tenor.

0 † **Der Leierbursch,** für Sopr. mit oblig. Klarinette.

0 **Liebesrausch** für Tenor mit oblig. Violoncello.

Theorema. Trinklied mit Chor (a capella).
Gedruckt in „Blätter und Trauben" von Joh. Nep. Vogl. [Wien, Jasper.]

Traue, schaue, wem? In 50 Neue Kinderlieder von Hoffmann v. Fallersleben. [Mannheim, Bassermann.]

0 † **Ah belle Blonde,** Chanson.

0 † **Lied zur silbernen Hochzeit.**

Wir drei. Lied für Bariton.
Abschrift in der Königsberger Bibliothek. Neuerdings gedruckt in der Neuen Musikzeitung.

0 † **Liebesdrängen,** „Tief im Herzen" für Bariton.

0 † **Romanza ad una amica morta;** per Tenore.

0 † **An den Schlaf,** „O schlummre, sinke bodenwärts", für Alt.

0 † **Die Ballnacht.** Ein Liederkranz.

0 † **Lieder für Tenor mit Cello.**

0 † **Rondo-Finale** zu Mercadantes „Briganti" für Sopran und Orchester.

Gesänge von Carl und Otto Nicolai. [Posen, Simon.]

BINDING MAR 31 1971

ML
410
N49K8

Kruse, Georg Richard
Otto Nicolai, ein
künstlerleben

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 14 22 05 010 2